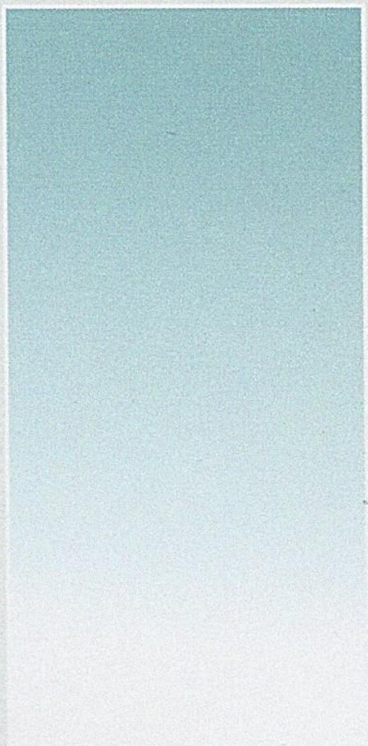
الكتابة في درجة الصفر

رولان بارت

ترجمة: د. محمد نديم خشفة



6

الأعمال الكاملة

مركز الإنماء الحضاري



د. محمد نديم خشفة

ليست الترجمة إتقاناً للغة أجنبية واطلاعاً على تطورها المعجمي فحسب، وإنما هي اندماج شامل في حركتها المعرفية ومسايرة لتطورها الفلسفي والنقدي والحضاري. وقد توفرت للمترجم القدرة على الولوج إلى أعماق النصوص الحديثة من خلال دراسته في فرنسا وحصوله على الدكتوراه من جامعاتها في النقد الأدبي عام 1986، ومتابعته لحركة الحداثة، وترجمته بعض أهم إنتاجاتها. وكانت له قبل ذلك ملَكة الإبداع في اللغة العربية من خلال تأليفه في المسرح والقصة والنقد الأدبي وتمكنه من أدواتها إذ هو مجاز في اللغة العربية وآدابها من جامعة دمشق.

من مؤلفاته:

- مباهج باريس (مجموعة قصصية)، المؤسسة العربية للدراسات، 1984
- جدلية الإبداع الأدبي (دراسة بنيوية)، اتحاد الكتاب العرب، 1990
- تأصيل النص (دراسة لمنهجية لوسيان غولدمان)، مركز الإنماء الحضاري، 1997

من ترجماته:

- الأدب والدلالة (تودوروف)، مركز الإنماء الحضاري، 1996
- القصة الفرنسية القصيرة (عودين)، دار فصّلت، 1999
- خمس قصص فلسفية (فولتير)، قيد الطبع
- شعرية النثر (تودوروف)، تحت الطبع
- سلطة الحكايات (جورج جان)، تحت الطبع

الكتابة
في درجة الصفر

الكتابة في درجة الصفر

المؤلف: رولان بارت

ترجمة: د. محمد نديم خشفة

الناشر: مركز الإنماء الحضاري

الطبعة الأولى/2002

تصميم الغلاف: م. جمال الأبطح

CEC مركز الإنماء الحضاري
CENTER- ESSOR ET CIVILISATION

رولان بارت

الكتابة في درجة الصفر

ترجمه عن الفرنسية

د. محمد نديم خشفة

تُرجم هذا الكتاب عن الفرنسية :

Roland BARTHES

Le degré zéro de l`écriture

Ed . du Seuil

مدخل

لم يكن (هيبير) يبدأ أي عدد من أعداد مجلة (الأب دوشين) مطلقاً دون أن يضع فيه بعض الكلمات البذيئة. ولم تكن هذه البذاءات دالة على شيء، ولكنها تؤشر، فإلى أي شيء تؤشر؟.. إلى موقف ثوري كامل. هذا إذن، مثال على الكتابة التي ليست وظيفتها الإيصال أو التعبير فحسب، بل فرض أمر يتجاوز اللغة، وهو التاريخ والانحياز إليه بآن واحد.

لا توجد لغة مكتوبة لا تعلن عن نفسها، وما يصدق على (الأب دوشين) يصدق على الأدب أيضاً. ينبغي للأدب كذلك أن يشير إلى شيء مختلف عن محتواه،

وعن شكله الفردي، وهذا الشيء «سياجه» الخاص به. وبه - حصراً - يفرض نفسه على اعتباره أدباً. وينتج عن ذلك مجموعة من بضع علامات لا علاقة لها بالفكر، أو اللسان، أو الأسلوب، وهي ترمي إلى توكيد عزلة اللغة الطقسية داخل كل صيغ التعبير الممكنة. هذا النظام المقدس للعلامات المكتوبة يطرح الأدب على اعتباره مؤسسةً، ويميل بديهياً إلى انتزاعه من التاريخ، لأنه لا يمكن إقامة سياج بعيداً عن فكرة الخلود.

والحال أن التاريخ يتصرف بكل وضوح حيثما يكون مرفوضاً. من الممكن إذن، رسم مخطط لتاريخ لغة الأدب يختلف عن تاريخ اللسان أو تاريخ الأساليب، ولكنه تاريخ علامات الأدب فحسب. ويمكن الجزم بأن هذا التاريخ الشكلاني يبين بطريقته الواضحة، علاقته بالتاريخ العميق. ولا جدال في أنّ الأمر يدور حول علاقة يمكن لشكلها أن يتبدل مع التاريخ نفسه. وليس ضرورياً اللجوء إلى حتمية مباشرة للإحساس بحضور التاريخ في مصير الكتابات. هذا النوع من الجبهة الوظيفية التي تجرف معها الأحداث والمواقف والأفكار

طوال الزمن التاريخي، تعرض هنا حدوداً للاختيار أقل مما تعرض مؤثرات. فيغدو التاريخ أمام الكاتب حينئذٍ وكأنه مثول لاختيار ضروري بين عدد من أخلاقيات اللغة. وهو يضطره إلى أن يُحمّل الأدب دلالةً طبقاً لإمكانيات لا يتحكم فيها. ولسوف نرى، على سبيل المثال، أن الوحدة الإيديولوجية للبرجوازية قد أنتجت كتابة وحيدة، وأنه في الأزمنة البرجوازية (أي الكلاسيكية والرومانتيكية) لم يكن ممكناً للشكل أن يتمزق لأن الشعور لم يكن ممزقاً. وعلى العكس، منذ أن توقف عن أن يكون شاهداً على الكُلّي ليغدو ضميراً تعيساً (حوالي 1850)، فإن أول عمل قام به هو أن اختار إلزام شكله بكتابةِ ماضيه، سواء تحمّل مسؤولية هذه الكتابة أو رفَضَها. لقد تفجرت الكتابة الكلاسيكية إذن، وأصبح الأدب كله منذ (فلوبير) إلى أيامنا هذه، إشكالية اللغة.

في تلك اللحظة بالذات تكرس الأدب نهائياً على اعتباره موضوعاً (وكلمة أدب نفسها ولدت قبل فترة وجيزة). ولم يستطع الفن الكلاسيكي أن يشعر بنفسه

كأنه (أل) لغة، فقد كان لغة ما. أي أنه شفافية وتداول بلا توقف، والتقاء مثالي لفكر كُلّي مع علامة زخرفية بلا عمق ولا مسؤولية، وكان سياج تلك اللغة اجتماعياً وليس طبيعةً. ونحن نعلم أنه قد تكدرت تلك الشفافية حوالي نهاية القرن الثامن عشر، وغدا للشكل الأدبي سُلطة ثانية مستقلة عن تناسقه وعن ثوريته، فأصبح يُبهر، ويُغرِّب ويفتن، وامتلك ثقلاً. ولم يعد الأدب يُعتبر صيغة تداول متميزة اجتماعياً، بل ينظر إليه على اعتباره لغة متماسكة، عميقة، حافلة بالأسرار، معروضة وكأنها حلم وتهديد بآن واحد.

ونجم عن ذلك أن الشكل الأدبي أصبح يثير المشاعر الوجودية المرتبطة بخواء كل المواضيع: كمعنى الغرابة، والأُلفة، والنفور، والمجاملة، والاعتياد، والقتل. منذ مئة عام وكل ضروب الكتابة تدريب على الأُلفة والنفور في مواجهة هذا الشكل - الموضوع الذي يلتقي به الكاتب في طريقه وكأنه قدر محتوم. وعليه أن يرقبه، وأن يجابهه، وأن يتحمله، ولا طاقة له بتدميره أبداً، دون

أن يدمّر ذاته على اعتباره كاتباً . فالشكل يتراءى معلقاً أمام الأنظار وكأنه موضوع . وهو مستتكر كيفما كان إن كان فخماً بدا زياً قديماً ، وإن كان فوضوياً بدا غير اجتماعي ومتميزاً بالنسبة إلى العصر أو الناس، وعلى أيّ وجهٍ بدا فهو عزلة.

لقد شهد القرن التاسع عشر تصاعد ظاهرة التكثيف الدرامية . ولم تكن لدى (شاتوبريان) بعد سوى تجمع طفيف، أو الانتشاء باللغة على شكل بسيط، أو نوع من النرجسية حيث لا تكاد الكتابة تنفصل عن وظيفتها كأداة، ولا تفعل شيئاً سوى تأمل ذاتها . ولنذكر (فلوبير) - لئلا نشير إلا إلى الفترات النمطية في هذه العملية - فقد صاغ الأدب صياغة نهائية على أنه موضوع . وذلك بظهور العمل - كقيمة : فأصبح الشكل حصيلة «صناعة» مثل صناعة الخزف أو الحلي (أي أن الصناعة كانت «مدلولاً» . بمعنى أنها قد طرحت لأول مرة كاستعراض يفرض ذاته) . وتوّج (مالارميه) أخيراً ، صَرْحَ هذا الأدب - الموضوع بعمل تنتهي به كل أعمال المَوْضعة (Objectivation) ألا هو: القتل . نحن نعلم أن جهد

(مالارميه) كله قد انصرف إلى تهديم اللغة التي لن يكون الأدب بطريقة ما، سوى جثتها.

إن الكتابة، بانطلاقها من العدم حيث يبدو الفكر متعالياً لحسن الحظ على ديكور الكلمات - قد اجتازت كل أحوال الترسيخ التدريجي: فكانت في البدء موضوعاً للتأمل، ثم موضوعاً للفعل، وأخيراً موضوعاً للقتل، وبلغت اليوم تحولها النهائي وهو الغياب. الغياب داخل هذه الكتابات المحايدة التي ندعوها هنا «الكتابة في درجة الصفر». ويمكن التمييز بسهولة حركة السلب نفسها، والعجز عن استكمالها ضمن ديمومة، كما لو أنّ الأدب - وهو الساعي منذ قرن إلى تبديل مظهره إلى شكل بلا ميراث - لم يعد يجد صفاءه إلا داخل الغياب لكل علامة، مقترحاً في النهاية تحقق هذا الحلم الأورفي(*): الحلم بكاتب دون أدب. إن الكتابة البيضاء - كتابة (كامي) أو (بلانشو) أو (كايرول) مثلاً، أو كتابة (كينو) المحكية - هي الحلقة الأخيرة من آلام كتابة تتبع خطوة خطوة تمزق الشعور البورجوازي.

(*) نسبة إلى (أورفيه) رمز الموسيقي والشاعر المبدع.

ما نريده هنا هو تصوير هذه العلاقة، والتأكيد على وجود حقيقة شكلانية مستقلة عن اللسان والأسلوب، ومحاولة بيان أن هذا البعد الثالث للشكل يربط هو كذلك الكاتب بمجتمعه، مع معاناة إضافية. وما نريده أخيراً هو إشاعة الإحساس بأنه لا وجود لأدب دون أخلاقية اللغة. إن حيّز هذه المحاولة (وبعض صفحاتها ظهرت في جريدة « Comba » سنة 1947 ، 1950) يشير تماماً إلى أنها لا تعتبر سوى مدخل إلى ما يمكن أن يغدو تاريخ الكتابة.

الجزء الأول

ما الكتابة ؟

نحن نعلم أن اللغة جملة من المقررات والعادات تشمل كل كُتّاب عصر من العصور، ومعنى ذلك أن اللغة مثل طبيعة تمر بمجملها عبر كلام الكاتب دون أن تعطيه مع ذلك أيّ شكل ودون أن تغذيه: إنها مثل حلقة حقائق مجردة وخارجها فقط تبدأ كثافة القول الوحيدة بالترسب. إنها تشمل كل إبداع أدبي تقريباً وتشبه التقاء السماء بالأرض الذي يرسم للإنسان موطناً أليفاً. إنها تميل إلى أن تكون أفقاً أكثر من أن تكون مصدر مواد أولية، بمعنى أنها حدٌّ ومحطةٌ في آن واحد، وهي بكلمة: الاتساع لتناسق مُطَمئِن: والكاتب

لا ينهل منها شيئاً ، واللسان بالنسبة إليه حرفياً مثل خط ربما أشار انتهاكه إلى ما يتجاوز طبيعة اللغة ، إنها مناخ الفعل وتعريف الممكن وانتظاره ، إنها ليست موضعاً لالتزام اجتماعي ، ولكنها استجابة فقط دون اختيار . وهي الملكية المشاعة بين الناس ، وليس بين الكُتّاب ، وهي تبقى بعيدة عن طقسية الآداب ، وهي موضوع اجتماعي بالتعريف ، وليس بالاصطفاء . لا أحد قادر - دون تهيئة - أن يدمج حريته ككاتب داخل كثافة اللغة لأن التاريخ كله قائم عبرها مكتملاً وموحداً على هيئة طبيعة . كما أن اللغة بالنسبة للكاتب ليست سوى أفق إنسانيٍ ، تترسخ في مداه أُلفة ما ، وهي سلبية تماماً : والقول بأن (كامي) و(كينو) يتكلمان نفس اللغة ليس سوى افتراض أن كل اللغات القديمة أو المستقبلية التي لايتكلمانها تظل معلقة - وبعملية تفاضلية - بين أشكال مهجورة وأشكال مجهولة ، وأن لغة الكاتب هي رصيدٌ بقدرٍ أقل من كونها حداً أقصى . إنها الموضع الهندسي لكل ما لا يستطيع قوله دون أن يفقد - مثل (أورفيه) حين التفت - الدلالة الثابتة لإجرائه والحركة الجوهرية لألفته .

اللسان إذن ما قبل الأدب، والأسلوب هو ما بعده تقريباً، فالصور والإلقاء والمعجم تولد من جسم الكاتب وماضيه لتغدو شيئاً فشيئاً آليات فنه ذاتها . وهكذا يتشكل تحت اسم الأسلوب لغة مكتفية بذاتها لا تغترف إلا من الميثولوجيا الفردية والسرية للكاتب، وداخل هذه الفيزياء القاصرة للكلام يتشكل أول زوج من المفردات والأشياء حيث تستقر مرة وإلى الأبد، الموضوعات اللغوية الكبرى لوجود الكاتب . ومهما بلغ الأسلوب من الرهافة يبقى فيه دوماً شيء من الفجاجة، إنه شكل لا وجهة له، إنه نتاج عنفوان وليس نتاج مقصد وكأنما هو البعد العمودي المنفرد للفكر . أما مرجعياته فهي على صعيد البيولوجيا أو صعيد الماضي وليست على صعيد التاريخ. إنه الشيء الذي يملكه الكاتب وهو بهاؤه وسجنه وهو عزلته. فالأسلوب لا مُبالٍ وشفاف بالنسبة إلى المجتمع، وهو مسيرة الشخص المغلقة وليس نتاج اختيار على الإطلاق أو تأمل حول الأدب . إنه الجزء الخاص لما هو شعائري، وهو يبزغ انطلاقاً من أعماق الكاتب الأسطورية، وينفسح خارج مسؤوليته . إنه الصوت

الزخرفي لجسد مجهول وسريّ، وهو يشتغل مثلما تشتغل الضرورة. كما لوأن الأسلوب - داخل هذا اللون من العنفوان المزدهر - ليس سوى خاتمة لتحول أعمى وعنيد منطلق من اللغة القاعدية التي تتهيأ على تخوم الجسد والعالم. الأسلوب - على التحديد - هو ظاهرة نظام توريثي وتحول مزاج. إن الماعات الأسلوب متوزعة في العمق، فالكلام ذو بنية أفقية، وأسراره على نفس خط مفرداته، وما يخفيه الكلام ينحلُّ بديمومة محتواه ذاتها : في الكلام كل شيء معروض وموجّه إلى الاستخدام المباشر، والقول والصمت مع حركتهما تندفع جميعاً نحو معنى منسوخ: إنه تحول لا يترك أثراً ولا يتأخر. أما الأسلوب، على العكس، فليس له سوى بُعد عمودي واحد. إنه يغوص في ذكرى الفرد المغلقة، ويؤلف كثافته انطلاقاً من تجربة معينة عن المادة. ليس الأسلوب سوى استعارة، بمعنى أن معادلة بين المقصد الأدبي والبنية الجسمية للكاتب (لنتذكر بأن البنية هي مستودع الديمومة). كما أن الأسلوب هو سرٌ دائماً. لكن السفح الصامت لمراجعه لا يتعلق بطبيعة اللغة المتحركة والمؤجلة

دون توقف، وسره هو ذكرى سجينة في جسد الكاتب. والميزة الإلماعية للأسلوب ليست ظاهرةَ سرعة - كما في الكلام حيث يبقى المضمَر بديلاً عن اللغة - بل هو ظاهرة تكثيف، لأن ما يلبث في عمق الأسلوب وما يتجمع بصلابة أو بلطف في الصور المجازية إنما هو شذرات حقيقية غريبةٍ عن اللغة تماماً. وإن معجزة هذا التحول تجعل منَ الأسلوب عملية تتجاوز الأدب، وتحمل الإنسان إلى عتبة القدرة وعتبة السحر. إن الأسلوب بأصله البيولوجي، يتموضع خارج الفن، أي خارج العقد الذي يربط الكاتب بالمجتمع. يمكننا إذن أن نتخيل كُتاباً يفضلون طمأنينة الفن على عُزلة الأسلوب. إن (أندريه جيد) هو نموذج الكاتب بلا أسلوب، فأسلوبه الحرَفي يستثمر اللذة الحديثة لأسلوب كلاسيكي شائع. وهو في ذلك يشبه الموسيقار (سان - صانس) الذي أعاد صناعة موسيقى (باخ) أو (بولينك) الذي أعاد صناعة موسيقى (شوبيرت). ونجد في المقابل الشعر الحديث - شعر (هيغو) و(رامبو) و(شار)، شعراً مشبعاً بالأسلوب، ولا يعتبر فناً إلا بانتسابه إلى مقصد الشعر. إنها سلطة

الأسلوب، أيّ الرابطة الحرة تماماً التي تجمع اللغة ومثيلها من الجسد ، وتفرض وجود الكاتب وكأنه نضارة تتعالى على التاريخ .

إن أفق اللسان وعمودية الأسلوب يرسمان إذن للكاتب طبيعةً لأنه لا يختار هذا أو تلك. ويشتغل اللسان وكأنه سلبية والحد البدئي للممكن. والأسلوب هو ضرورة تربط مزاج الكاتب بلغته، فهناك يجد أُلفة التاريخ، وهنا يجد أُلفة ماضيه الفردي . ويدور الأمر في الحالتين حول طبيعة أيّ : إيمائية أليفة حيث الطاقة فقط هي من نظام إجرائي، تُستخدم هنا للتعداد وهناك للتحويل ولكنها لا تستعمل أبداً لتحكم أو لتدل على اختيار .

ولكن كل شكل هو قيمة أيضاً . ولذلك نجد بين اللغة والأسلوب مكاناً لحقيقة شكلية أخرى هي : الكتابة . ومهما كان الشكل الأدبي فإننا نجد فيه اختياراً عاماً لنغمة أو صفة معبرة عن روح الجماعة (Etho)، إن شئنا . وها هنا تحديداً يعبّر الكاتب عن تفرده بوضوح، لأن هاهنا موضع التزامه . فاللسان والأسلوب هما معطيان سابقان على كل إشكالية لغوية . واللسان واللغة

هما نتاجٌ طبيعي للزمان وللشخص البيولوجي . ولكن الهوية الشكلية للكاتب لا تتوطد حقاً إلا بعيداً عن ترسيخ المعايير النحوية والثوابت الأسلوبية . هنالك حيث الإنتاج الأدبي المضطرد سوف يتضامّ ويُحبس أولاً داخل طبيعة لغوية تامة البراءة، ثم يغدو أخيراً علامة كاملة، واختياراً لسلوك إنساني، وتأكيداً لمعنى خاص عن الخير، وبذلك يدفع الكاتبَ إلى الالتزام بالوضوح وإلى توصيل السعادة أو الكآبة، وأن يربط شكل كلامه العادي والمتفرد بآن واحد يربطه بتاريخ الآخرين الواسع. اللسان والأسلوب هما قوة عشواء، أما الكتابة فهي فعل تضامنٍ تاريخي . اللسان والأسلوب هما موضوعان، أما الكتابة فهي وظيفة، وهي العلاقة بين الإبداع والمجتمع، وهي اللغة الأدبية التي تحولت بمقصدها الاجتماعي . إنها الشكل الحبيسُ مقصدهِ الإنساني والمرتبطة تبعاً لذلك، بأزمات التاريخ الكبرى. تفرق بين (ميرميه) و(فنلون) مثلاً، ظواهر اللسان وعوارض الأسلوب ولكنهما يمارسان رغم ذلك، لغة مثقلة بقصدية واحدة. وهما يرجعان إلى فكرة واحدة عن الشكل وعن المحتوى،

وهما يخضعان لنظام واحد من التقاليد، وتلتقي لديهما نفس الاستجابات التقنية. وعلى الرغم من قرن ونصف يفصل بينهما، نجدهما يستخدمان الوسائل ذاتها ولكن مع تحوير طفيف في مظهرها دون ريب، ولكن هذا التحوير لا يطال موقف الوسائل ولا طريقة استخدامها.

وباختصار: إن كتابتهما واحدة. وعلى العكس مما سبق، نجد كُتاباً في عصر واحد تقريباً أمثال (ميرميه) و(لوتريامون)، (مالارميه) و(سيلين)، (جيد)، و(كينو) (كلوديل) و (كامي) - نجدهم قد تحدثوا أو يتحدثون عن حالة تاريخية واحدة من لساننا، ولكنهم يستخدمون كتابات مختلفة أعمق اختلاف، وتفرق بينهم أمور كثيرة: النغمة، والإلقاء، والغاية، والأخلاق وطبيعة كلامهم، بحيث إن اشتراكهم في عصر واحد ولغة واحدة لا قيمة له مقابل تعارض كتاباتهم الشديد، بل إن معالم كتاباتهم يحددها هذا التعارضُ نفسهُ.

إنها كتابات مختلفة في الواقع، ولكن يمكننا الموازنة بينها، لأنها نتاج حركة واحدة وهي تأمل الكاتب حول الاستعمال الاجتماعي لشكل كتابته والاختيار الذي

يضطلع به هذا الشكل. فالكتابة الواقعة في صميم الإشكالية الأدبية التي لا تبدأ إلا معها، هذه الكتابة في جوهرها أخلاقية الشكل، وهي اختيار للمناخ الاجتماعي الذي يعزم الكاتب على أن يموضع داخله طبيعة لغته. لكن هذا المناخ الاجتماعي ليس مناخ استهلاك حقيقي على الإطلاق. فليست القضية أن يختار الكاتب الفئة الاجتماعية التي يكتب لها، فهو يعرف جيداً أن الكتابة لن تكون إلا لهذا المجتمع بالذات، باستثناء أن يكون على مشارف ثورة ما. فاختياره يتعلق بشعوره لا بفاعليته، وكتابته هي طريقة للتفكّر حول الأدب وليست طريقة لإذاعته ونشره. وبشكل أوضح: بما أن الكاتب ليس قادراً على تحوير المعطيات الموضوعية للاستهلاك الأدبي (وهذه المعطيات التاريخية الصرف لا سيطرة له عليها وإن كان مدركاً لها) فإنه ينقل طائعاً ما تقتضيه اللغة الحرة إلى منابع هذه اللغة وليس إلى علاقتها الاستهلاكية.

الكتابة كذلك حقيقة مزدوجة: فهي تنشأ لا ريب من المجابهة بين الكاتب ومجتمعه، هذا من جهة. ومن جهة

ثانية : تنشأ الكتابة من غائية اجتماعية ترمي بالكاتب - كنوع من الترحيل (الترانسفير) المأساوي - إلى المنابع الصناعية لإبداعه . فالتاريخ العاجز عن توفير لغة يستهلكها الكاتب بحرية يضطره إلى وجوب البحث عن لغة ينتجها بحرية . فنجد عندئذٍ أن اختيار الكتابة ثم مسؤوليتها يشيران إلى الحرية . لكن حدود هذه الحرية ليست على حال واحدة في مختلف أزمنة التاريخ . فليس للكاتب أن ينتقي كتابةً داخل ترسانة لا زمنية من الأشكال الأدبية . إن الكتابات الممكنة لكاتب ما لا تتأسس إلاّ تحت ثقل التاريخ والأعراف . لأن لدينا تاريخاً للكتابة ، لكنه تاريخ مزدوج : في الوقت الذي يعرض - أو يفرض - التاريخ إشكالية جديدة للغة الأدبية فإن الكتابة ما تزال حافلة بذكريات استخداماتها السابقة .

لأن اللغة ليست بريئة على الإطلاق . فللكلمات ذاكرة أخرى تغوص في عمق الدلالات الجديدة بطريقة عجيبة . والكتابة تحديداً - هي تلك المصالحة بين الحرية والذكرى ، إنها تلك الحرية المتذكرة التي لا تكون حريةً إلاّ في حركة الاختيار ، ولكنها ليست حرة في

ديمومتها. ولا ريب أنني أستطيع اليوم اختيار هذا النوع من الكتابة أو ذاك، وأؤكد حريتي بهذه الحركة، وأزعم انتمائي إلى الجدة أو التقليد، ولكنني لن أكون قادرا على تطوير كتابتي داخل ديمومية دون أن أغدو - شيئا فشيئا - أسير كلمات الآخرين، وحتى أسير كلماتي ذاتها. إن الأصداء العنيدة الوافدة من كل الكتابات السابقة أو الوافدة من ماضي كتابتي ذاته - لسوف تطغى على صوت كلماتي الحاضرة. إن كل أثر مكتوب يترسب ترسب العنصر الكيماوي: فيكون في البداية شفافا، بريئا ومحايدا ثم تظهر ديمومته البسيطة كل ماضيه المؤجل، وتبرز كل «شيفراته» التي تتكثف بالتدريج.

فالكتابة على اعتبارها حرية، لا تدوم سوى لحظة. لكن هذه اللحظة هي من أكثر لحظات التاريخ جلاء. لأن التاريخ هو - دوما وقبل كل شيء - اختيار، وهو حدود هذا الاختيار. ولأن الكتابة مشتقة من حركة دلالية صادرة عن الكاتب فإنها تلامس التاريخ بشكل محسوس أكثر من أي شريحة أخرى من شرائح الأدب. إن وحدة الكتابة الكلاسيكية المتناسقة خلال قرن وتعددية

الكتابات المحدثة المتكاثرة منذ مائة عام حتى لقد دنت من نهاية الحدث الأدبي نفسه، وهذا النوع من تشظي الكتابة الفرنسية - كل ذلك يدل على أزمة للتاريخ الشامل، وهي أزمة تبدو على شكل أكثر غموضاً في تاريخ الأدب بالمعنى الدقيق. إن اختلاف «فكر» (بلزاك) عن فكر (فلوبير) إنما هو خلاف المدرسة الواحدة، أما ما يجعل كتاباتهما متعارضة فهو القطيعة الجوهرية التي حدثت لحظة أن تمفصلت بنيتان اقتصاديتان ونتج عن تمفصلهما تبدلات حاسمة في العقلية وفي الشعور.

الكتابات السياسية

تتصف كل الكتابات بأنها تملك صفة الانغلاق الغريب عن اللغة المحكية . فليست الكتابة أبداً ، وسيلة اتصال ولا طريقاً لاحبةً تَعْبُرُها مقصديةُ اللغةِ فقط . إنها فوضى تنثال عبر الكلام وتمنحه هذه الحركة المفترسة التي تحفظه على حالة وقف تنفيذ أبدية . والكتابة على العكس ، لغة صلدة تعيش على ذاتها وليست مكلَّفة أبداً بأن تضفي على ديمومتِها منظومة من التوابع المتحركة ، بل – على العكس – تفرض بوحدة وظلال علاماتها صورةً عن كلام مبني قبل أن يُبْتَكر بوقت طويل . وهذا ما يجعل الكتابة تعارض الكلام . تبدو الأولى (الكتابة)

رمزية دوماً ومنطوية على ذاتها، تولي وجهها شطر الجهة السرية من اللغة، على حين أن الثاني (الكلام) ليس سوى ديمومة من العلامات الفارغة، ودلالتها في حركتها فقط. ولا يقوم الكلام إلا على هذه المفردات المهترئة، وعلى هذا الزبد المترامي إلى الأبعد. فلا وجود لكلام إلا حيث تشتغل اللغة بصراحة وكأنها تلتهم الأطراف الناتئة، المتحركة من المفردات. وعكسها الكتابة، فهي متجذرة فيما وراء اللغة، وهي تتطور مثلما ينمو الرُشَيم (البذرة) ولا تسير خَطّياً فهي مظهر لجوهر وتهديد سحر. وهي نقيض الاتصال لأنها تزجر. إننا نجد في كل كتابة إذن، ازدواجية الموضوع الذي يكون لغةً وإكراهاً بآن واحد. ويوجد في عمق الكتابة «ظرف» غريب عن اللغة كما لو أنه اتجاه مقصد يختلف عن اللغة سلفاً. وقد يكون هذا الاتجاه وَلَعاً لغوياً، كما في الكتابة الأدبية، أو يكون كذلك وعيداً بالعقوبة كما في الكتابات السياسية. فتكون مهمة الكتابة حينئذ، أن تجمع بجرة قلم واحدة، بين واقعية الأفعال ومثالية الغايات. لذلك تتوصل السلطة أو ظل السلطة دوماً، إلى تأسيس كتابة

تقييمية حيث المسافة الفاصلة بين العمل والقيمة ملغاة في فضاء الكلمة ذاتها التي تُطرح على اعتبارها وصفاً وحُكماً بآن واحد. فتغدو الكلمة ذريعة (Alibi) أي: ما هو خارج الموضوع وتبريراً له. لئن صدق هذا على الكتابات الأدبية حيث وحدة العلامات تجتذبها باستمرار مناطق ما فوق اللغة أو ما تحتها، فإنه يصدق أكثر على الكتابات السياسية حيث الذريعة اللغوية زجر وتمجيد بآن واحد. والواقع أن السلطة أو النضال ينتجان أنماط الكتابة الأكثر صفاء.

سنرى لاحقاً أن الكتابة الكلاسيكية تبين بكل حفاوة كيف ينغرس الكاتب في مجتمع سياسي خاص، وأن الحديث على طريقة (فوجلا) يعني الحديث أولاً عن ارتباط الكاتب بممارسة السلطة. ولئن لم تستطع الثورة الفرنسية أن تحوّر معايير هذه الكتابة فذلك لأن الهيئة المفكرة لم تتبدل وكل ما فعلته أنها تحولت من سلطة فكرية إلى سلطة سياسية. وظروف النضال الطارئة قد أنتجت مع ذلك، في صميم الشكل الكلاسيكي الكبير كتابةً ثورية، نقية لا ببنيتها الأكثر أكاديمية (محافظة)

من السابق، ولكن بانغلاقها وازدواجيتها، وبكون ممارسة اللغة مرتبطة آنئذٍ، بالدم المسفوك كما لم يحدث فيما سبق من التاريخ. ولم يكن لدى الثوريين أي سبب يدعوهم إلى تحوير الكتابة الكلاسيكية، ولم يفكروا قط في أن يضعوا طبيعة الإنسان موضع التساؤل، وبالأحرى لغته. وإن «الأداة» الموروثة عن (فولتير) و(روسو) أو (فوفنارغ) لم تكن تثير الشبهة لديهم. إن فرادة المواقف التاريخية هي التي شكلت هوية الكتابة الثورية. ولقد تحدث (بودلير) عن «حركة مغالاة تغدو حقيقةً في الظروف الكبرى للحياة». فكانت الثورة لفرنسية بامتياز إحدى هذه الظروف الكبرى حين تنوء الحقيقة بثقل ما أريق في سبيلها من دماء، فتستدعي للإفصاح عن نفسها أشكالاً ضخمة شبيهة بالتضخيم المسرحي. وكانت الكتابة الثورية حركة المغالاة القادرة وحدها على نصب المشانق اليومية. وما يبدو لنا اليوم انتفاخاً لم يكن إلا على حجم الحقيقة في ذلك الوقت. فتلك الكتابة التي تملك كل علامات التضخم كانت كتابة دقيقة، لا شبيه لها من كتابةٍ أبعد ما تكون عن التصديق وأقل

ما يكون فيها من الدجل. لم يُصبَّ هذا التضخيم على شكل قالب الدراما فحسب، بل اتخذ شكل شعورها كذلك. ولولا تلك الخُيَلاء التي تميز كبار الثوريين لما أتيح للجيروندي (غاديت) الموقوف في (سانت - إيميليون)، أن يجأر وهو غير هازل لأنه مقبل على الموت: «نعم! أنا هو غاديت. أيها السياف، قم بواجبك! احمل رأسي إلى طغاة الوطن فلطالما أشْحبَ وجوهَهم رعباً، ولسوف يزدادون شحوباً وهو مقطوع». ولولاها لما قُيِّض لهذا الحادث الأسطوري أن يُخصب التاريخ وأن يخصب كل فكرة مقبلة عن الثورة. وكانت الكتابة الثورية كمالاً بدئياً للملحمة الثورية فهي تزجر وتفرض القدسية الوطنية للدم.

أما الكتابة الماركسية فشيء مختلف. إن انغلاق الشكل هنا ليس مصدره تضخيم بلاغي أو تشدق في الإلقاء، بل يصدر عن معجم خاص يشتغل اشتغال المفردات التقنية، وحتى الاستعارات ذاتها الموجودة فيه فهي مُقنَّنة (Codifeé) بكل حزم. لقد أقامت الكتابة الثورية الفرنسية دوماً، حقاً دامياً أو تبريراً أخلاقياً. أما

الكتابة الماركسية فقد طُرحت من أصل نشأتها وكأنها لغة المعرفة. فالكتابة الماركسية وحيدة الاتجاه لأنها مخصصة لإقامة التناسق في طبيعة ما. وإن الهوية المعجمية لتلك الكتابة تتيح لها أن تفرض استقرار الشروح واستمرار المنهج. فالماركسية لا تلتقي إلا من طَرَف لغتها مع السلوك السياسي المحض. وبقدر ما كانت الكتابة الثورية الفرنسية إطنابيةً فإن الكتابة الماركسية ابتسارية (مقصرة عن مقصدها : Litotique)، إذ أنّ كل مفردة ليست سوى إحالة يسيرة إلى مجموع المبادئ التي تدعمها بطريقة مضمرة. فكلمة «أتّهم» على سبيل المثال، الكثيرة الترداد في الكتابة الماركسية لا تحمل معناها المعجمي المحايد، فهي تُلمِّح دوماً إلى قضية تاريخية محددة، وهي شبيهة بالرمز الجبري الذي يمثل جملة من المصادرات السابقة المعلقة (المحجوزة بين قوسين).

سرعان ما أصبحت الكتابة الماركسية المرتبطة بالعمل، لغة تقييم. وقد سيطر هذا الطابع الواضح لدى (ماركس) الذي بقيت كتابته تفسيرية عموماً، سيطرة تامة عا

الكتابة الستالينية الظافرة. إن بعض المفاهيم المتطابقة شكلاً وليس لها في المعجم المحايد سوى معنى واحد، قد شطرها التقييم إلى شطرين، واشتمل كل شطر منها على معنى مختلف عن الآخر، فكلمة اللاقومية (Cosmopolitisme) مثلاً، هي الكلمة النقيضة لكلمة الأممية (Internationalisme) التي نجدها لدى ماركس. في العالم الستاليني حيث التعريف - أي الحسم بين الخير والشر - يشغل اللغة كلها، لا نجد كلمة بلا قيمة. فتكون وظيفة اللغة في الحاصل تحرير محضر اتهام. ولا توجد مهلة بين التسمية وإصدار الحكم. فانغلاق اللغة تام لأننا نجد في الحاصل أن قيمة من القيم تُطرح على اعتبارها تفسيراً لقيمة أخرى. يقال مثلاً: هذا المجرم بذل نشاطاً معادياً لمصالح الدولة. ومؤدى هذا القول أن : المجرم هو من يرتكب جريمة. والواضح أن هذا تحصيل حاصل حقيقي. وتلك إجرائية شائعة في الكتابة الستالينية. ولا ترمي هذه الكتابة في الواقع إلى تأسيس شرح ماركسي للوقائع، أو إقامة عقلانية ثورية للأفعال، بل هدفها عرض الواقع في

شكله المُدان، فارضة قراءة آنية للأحكام الصادرة. فالمحتوى الموضوعي لكلمة «منحرف» هو من نظام جزائي، وإذا اجتمع منحرفان أصبحا عصبة «انفصالية»، ولا يعني هذا (جريمة) مختلفة موضوعياً، بل يعني تشديد العقوبة. ويمكن التمييز بين كتابة ماركسية نقية (كتابة ماركس ولينين) وكتابة ستالينية ظافرة (كتابة الديمقراطيات الشعبية) ولا ريب أن هناك كتابة تروتسكية كذلك، وكتابة تكتيكية مثل كتابة الشيوعية الفرنسية مثلاً : (استبدال كلمة «شعب» ثم «الناس الطيبين» بعبارة «الطبقة العاملة» وكذلك الالتباس المقصود لمصطلحات: «ديمقراطية»، «حرية»، «سلام» الخ..).

ولا ريب أن كل نظام سياسي يملك كتابة لم يوضع تاريخها بعد. والكتابة باعتبارها الشكل الاستعراضي الملتزم للكلام، تحتوي بآن واحد وبازدواجية أثيرة - وجودَ السلطة وظهورَها، أيّ ما هي عليه بالفعل، وما تأمل أن تشيعه عنها. ويؤلف تاريخ الكتابات السياسية أفضل الظواهريات الاجتماعية. لقد أعدّ عهد الإصلاح

(Restauration) مثلاً كتابةَ طبقة، وبفضلها كان القمع يُعرض حالاً وكأنه إدانة صادرةً صدوراً عفوياً عن «الطبيعة» الكلاسيكية: فالعمال المطالبون بحقوقهم هم «أنفار»، أما العمال المحبِطون للإضراب فهم «عمال مسالمون». أما عبودية القضاة لذلك العهد فقد غدت «اليقظة الأبوية للقضاة» (وفي زماننا تطلق الديغولية بعملية مماثلة على الشيوعيين اسم «الانفصاليين»). ونرى هنا أن الكتابة تشتغل اشتغال الشعور الخيّر، ومهمتها أن يتلاقى زوراً، أصلُ الحدث مع أقصى تحولٍ له. وذلك بأن تضمن تبرير الفعل لكونه حقيقةً واقعية. إن واقع الكتابة هذا ينطبق على كل الأنظمة السلطوية، ويمكن أن ندعوها الكتابة البوليسية: وكلنا على دراية بالمحتوى القمعي الأبدي لكلمة: نظام (Ordre).

إن امتداد الأحداث السياسية والاجتماعية إلى حقل الشعور الأدبي قد أنتج نمطاً جديداً من النُسّاخ الواقعين في منتصف الطريق بين المناضل الحزبي والكاتب. وقد استمد هذا الناسخ من المناضل (الحزبي) صورة مثالية عن الفرد الملتزم، واستمد من الكاتب فكرة أن العمل

المكتوب هو فعل. في الوقت الذي يحلّ فيه المثقف محل الكاتب تنشأ في المجلات والمقالات كتابة نضالية خالية من الأسلوب تماماً، كتابة تشبه اللغة المهنية الموجهة لإثبات «الحضور». فتكثر في هذه الكتابة التلاوين. ولا أحد ينكر وجود كتابة لمجلة «فكر» (Esprit) مثلاً، أو وجود كتابة لمجلة «الأزمنة الحديثة» (Temps Modernes). والميزة العامة لهذه الكتابات الثقافية جميعاً هو كونها لغةَ موضع متميز، تميل إلى أن تصبح علامة كافية للدلالة على الالتزام. إن التقاء الكلام المغلق مع اندفاع كل أولئك الذين لا ينطقون يعني الإعلان عن حركة الاختيار ذاتها، أو أنها التأييد لهذا الاختيار. وتصبح الكتابة هنا وكأنها التوقيع الذي نمهر به أسفل تصريح جماعي (لم ينشئه مُوَقّعُه نفسه)، فيكون تبنى هذه الكتابة، أو بتعبير أفضل: تحمل مسؤوليتها، معناه اختصار كل المقدمات المؤدية إلى الاختيار، أو الإعلان عن امتلاك مبررات هذا الاختيار. كل كتابة ثقافية إذن، هي أولى «طَفرات الفكر».

إن الكتابة التي أركن إليها هي الكتابة على شكل مؤسسة مكتملة وذلك عوضاً عن لغة حرة بشكل مثالي،

غير قادرة أبدا على التعبير عن شخصي، مخلفة في غياهب المجهول تاريخي وحريتي. إنها تكشف عن ماضي وعن اختياري وتمنحني تاريخا وتشهر موقفي، وتدفعني إلى الالتزام دون أن اضطر إلى إعلانه بالقول. وبذلك يغدو الشكل، أكثر من أي وقت مضى، موضوعا مستقلا بذاته، موجها للدلالة على ملكية جماعية محمية. وهو بما يملك من قيمة الادخار يعمل مثل الإشارة الاقتصادية التي يفرض بفضلها الناسخ انتماءه دوما، دون أن يرسم تاريخ هذا الانتماء.

لقد ازدادت حدة ازدواجية الكتابة الثقافية اليوم، وبالرغم من الجهود التي بذلها العصر دون نجاح للقضاء على الأدب تماما فهو يشكل أفقا قوليا دائم الرفعة. ما يزال المثقف ناسخا لم يستكمل تحوله. وهو أمام أمرين: إما أن يوقف نشاطه ويصبح مناضلا حزبيا إلى الأبد ولا يقترب من الكتابة (فعلها بعضهم فطواهم النسيان)، أو أن يرتد إلى جاذبية الكتابات السالفة الموروثة انطلاقا من اعتبار الأدب أداة مكتملة وموضة قديمة. هذه الكتابات الثقافية غير ثابتة إذن، وتظل أدبية ما دامت

عاجزة وغير سياسية إلا بهاجسها الالتزامي. وباختصار: ما زلنا نتعامل مع كتابات أخلاقية (إصلاحية) حيث شعور الناسخ (ولا جرأة لنا على تسميته بالكاتب) يجد الصورة المُطّمْئِنة لخلاص جماعي.

ولكن في الحالة الراهنة للتاريخ لا يمكن لأيّ كتابة سياسية إلاّ أن تكون دعماً لعالم بوليسي. كما أن أيّ كتابة ثقافية لا يمكنها إلاّ أن تؤسس عالماً يتجاوز الأدب ولا تملك الجرأة على ذكر اسمه. هذه الكتابات في مأزق لا مخرج منه، فهي تحيل إما إلى تواطؤ أو إلى عجز، ولا تحيل في كل الأحوال إلا إلى الاغتراب.

كتابة الرواية

كان بين الرواية والتاريخ روابط وثيقة في نفس القرن الذي شهد ازدهارهما العظيم. وإن الصلة الوثيقة التي تتيح لنا فهم (بلزاك) و(ميشليه) معاً هي بناء عالم مكتف بذاته يصنع أبعاده وتخومه بنفسه، ويتصرف بزمنه وفضائه وسكانه، وبما يحتويه من أشياء وأساطير.

إن كُروية [الانكفاء على الذات] المؤلفات العظمى في القرن التاسع عشر قد عبّرت عن ذاتها بالنصوص السردية الطويلة من رواية وتاريخ، وكأنها نوع من الارتسامات المستوية عن عالم مكّور ومقيد. أما صورتها الشائهة فهي الرواية المتسلسلة التي ولدت حينئذ في

حناياها . ومع أن السرد لم يكن بالضرورة قانون هذا النوع الأدبي فقد شهدت تلك الفترة كلها روايات التراسل مثلاً ، ومارست فترة أخرى تحليل التاريخ . فالسرد على اعتباره شكلاً امتد إلى الرواية والتاريخ معاً ، وقد وقع الاختيار عليه ليكون معبّراً عن لحظة تاريخية .

إن الفعل الماضي البسيط (Passé Simple) المشتق من الفرنسية الدارجة وحجر الزاوية في السرد - لهو الإشارة الدائمة إلى الفن ، وكان جزءاً من شعائر الفنون الأدبية . ولم تعد مهمة التعبير عن الزمن ، بل إن دوره إيصال الحقيقة إلى نقطة ما ، وأن ينتزع من الأزمان المعيشة المتعددة والمتراكبة ، حَدَثاً لفظياً صِرفاً ، يجتثّ التجربةَ الوجودية من جذورها ، ويتوجه نحو رابطة منطقية مع أحداث أخرى وقضايا أخرى ليؤلف حركة العالم العامة ، وهدفه الإبقاء على التراتبية في إمبراطورية الوقائع . إن الفعل بماضيه البسيط هو جزء ملحوظ (مضمر) من سلسلة العِلِّية . وهو يشترك في مجموعة من الأحداث المتعاضدة والموجهة . ويشتغل اشتغال العلامة الجبرية لغاية ما . وحالته المترجحة بين

الزمنية والعلّية تستدعي سيرورة الأحداث، أي منطق السرد، ولذلك فهي الأداة المثلى لبناء العوالم على اختلافها. وهو الزمن المصطنع للحديث عن نشأة الأكوان والأساطير والتواريخ والروايات. وهو يفترض وجود عالم مبني، مهيىء، مستقل، مختزل إلى خطوط دلالية، ولا يفترض وجود عالم مرمي، متراكب، معروض أمامنا. ويختبئ خلف الماضي البسيط دوماً - صانعٌ : إما إلهٌ أو ساردٌ. فلا يبقى العالم بلا تفسير، وعندما نسرده تكون كل أحداثه ظرفية، ويكون الماضي البسيط حصراً، هذه العلامة الإجرائية التي يستدرج الساردُ بواسطتها الحقيقةَ المتشظية، ويجعلها فعلاً نحيلاً صافياً بلا كثافة ولا حجم ولا سعة، وظيفته الوحيدة الجمع بأسرع ما يكون، بين العلّة والمعلول.

وعندما يجزم المؤرخ بأن الدوق (دوغيز) قد توفي يوم 23/كانون الأول/ ديسمبر 1588، أو عندما يحكي الروائي أن المركيزة قد خرجت الساعة الخامسة، ينبثق هذان الحدثان من ماضٍ بلا كثافة، ولهما ثبات العلامة الجبرية ورسمها. إنهما ذكرى، لكنها ذكرى مُجدِية، وجدوها أكثر أهمية من ديمومتها.

والحاصل أن الماضي البسيط هو التعبير عن نظام وبالتالي تعبير عن ارتياح وبفضله لا تعود الحقيقة مجهولة ولا عبثية، بل تصبح واضحة وأليفة تقريباً. وما إن تمتد إليها يد المبدع تجمعها وتشتمل عليها، حتى تنالها لمسة حريته العبقرية.

قد يكون العالم بالنسبة إلى كبار الكتاب في القرن التاسع عشر مُؤَسياً لكنه ليس هَمَلاً : لأنه مجموعة من الروابط المتماسكة التي لا تَراكُبَ بين أحداثها المكتوبة، ولأن راويها يملك سلطة رفض كثافة وعزلة الموجودات المكونة لها وهو قادر أن يشهد في كل جملة على تواصل الأحداث وتراتبيتها وبعبارة مختصرة نقول: بأن هذه الأفعال نفسها يمكن اختزالها إلى علامات.

الماضي السردي إذن، هو جزء من نظامِ طمأنينةِ الفنون الأدبية. ولكونه صورة نظام فإنه يؤلف أحد العقود الشكلية العديدة القائمة بين الكاتب والمجتمع من أجل تبرير الأول وصفّو الثاني. إن الماضي البسيط يدل على إبداع، بمعنى أنه يشير إليه ويفرضه. وحتى عندما يكون ملتزماً بواقعية شديدة الإعتام فهو يُطمئِن لأنه

بفضله يعبّر القول عن عمل مغلق، محدد، جوهري. ويكتسب السرد اسماً يفلت من إرهاب كلام بلا حد. فيضؤل الواقع ويُستأنس ويدخل ضمن الأسلوب ولا يفيض عن اللغة. ويبقى الأدب قيمة استخداميه لمجتمع ينبهه شكل الكلمات ذاتها إلى المعنى الذي يستهلكه هذا المجتمع. وعلى العكس، عندما يُستبدل السرد بأنواع أدبية أخرى، أو بالأحرى، عندما تعوّض الماضي البسيط داخل السردية أشكالٌ أقل زخرفية وأكثر نضارةً وتركيزاً وأشد قرباً من الكلام (كالمضارع أو الماضي المركب) يصبح الأدب مؤتمناً على كثافة الوجود لا على دلالته. فإذا انفصلت الأعمال عن التاريخ فلن تنفصل عن الأشخاص مطلقاً.

حينئذ يتضح ما للماضي البسيط في الرواية من فائدة وما يُرتضى منه: فهو كذبة واضحة وهو يرسم مجال المحاكاة التي تكشف الستر عن الممكن وتشير إليه بآن واحد على اعتباره زيفاً. إن الغائية المشتركة بين الرواية والتاريخ المروي هي اغتراب الوقائع: فالماضي البسيط هو ذاته فعل استحواذ المجتمع على ماضيه

وإمكانه . وهو يؤسس الاستمرار القابل للتصديق، لكن إيهامه واضح علناً. إنه الحد الأقصى لجدل صُوريّ يكسو الواقعة غير الحقيقية أثواباً متعاقبة من الصدق، ثم يكسوها كذبة مفضوحة .

ينبغي علينا أن نربط بين هذا وبين أسطورية معينة عن الكلي، خاصةً بالمجتمعات البورجوازية التي كانت الروايةَ إنتاجها المميز، أيّ: أن تضفي على المتخيَّل ضمانة الواقع الصورية، ولكن تترك لهذه العلامة التباس الموضوع المزدوج، فهو بآن واحد محاكاة وزيف، وهذه عملية دائمة في الفن الغربي كله، حيث يتساوى الزائف والحقيقي، ولا تصدر عن مذهب اللاأدرية أو اتباعاً لبيوطيقا مزدوجة، بل عن افتراض أن الحقيقي يتضمن بذرة الكلي، أو أنه - إن شئناً - يتضمن جوهراً يستطيع بعملية استنساخ بسيطة إنجاب أنظمة مختلفة بعضها عن بعض من حيث المسافة أو الخيال.

إن البورجوازية الظافرة في القرن الماضي استطاعت بعملية من هذا النوع أن تعتبر قيمتها الخاصة قيماً عالمية، وأن تطلق على أجزاء من مجتمعها متنافرة أشدّ

التنافر، ما ابتدعتُه أخلاقها من أسماء. هذه تحديداً أوالية (ميكانيزم) الأسطورة والرواية والماضي البسيط داخل الرواية. فهما موضوعان أسطوريان يتطابقان من حيث مقصدهما المباشر، ويتطابقان بالتالي في لجوئهما إلى دوغمائية أو بالأحرى، إلى بيداغوجية، لأن المقصود هو عرض الجوهر بشكل مصطنع، ولكي نفهم دلالة الماضي البسيط يكفينا أن نقارن بين فن الرواية الغربي وبين تقاليد الفن الصيني مثلاً. فالفن لا شيء سوى الكمال في تقليد الواقع. فلا وجود لأيّ علامة مطلقاً، ولا شيء يميز الشيء الطبيعي من المصنوع. فهذه الجوزة الخشبيةِ مثلاً، لا ينبغي لها أن توحي إلى جانب صورة الجوزّة أيّ رغبة في الإشارة إلى الفن الذي أبدعها. والعكس هو الذي أوجد الكتابة الروائية، لأن مهمة الكتابة أن تضع القناع على وجهها وأن تشير إليه في الوقت نفسه.

إن الوظيفة المزدوجة للماضي البسيط نجدها في واقعة أخرى من وقائع الكتابة وهي : ضمير الغائب في الرواية. ولعلكم تذكرون رواية لـ (أغاثا كريستي) حيث

يتركز ابتكارها في اختفاء المجرم تحت ضمير المتكلم في السرد . ويفتش القارئ عن القاتل وراء كل ضمائر الغائب (هو) في الحبكة، ويكون مختبئاً تحت ضمير المتكلم (أنا). تعرف (أغاثا كريستي) تمام المعرفة أنه من المعتاد أن يكون ضمير المتكلم (أنا) في الرواية شاهداً، وأن يكون ضمير الغائب (هو) الفاعل. لماذا؟ لأن ضمير الغائب (هو) مواضعة نمطية خاصة بالرواية، على مستوى واحد مع الزمن السردي، وهو يشير إلى الحدث الروائي ويستكمله . ولولا ضمير الغائب لعجزنا عن إقامة الرواية أو تسببنا في تدميرها . فضمير الغائب (هو) التجلي الشكلي للأسطورة . على حين أننا قد رأينا - في الغرب على الأقل - أنه لا وجود لفن لايشير بإصبعه إلى قناعه. فضمير الغائب مثل الماضي البسيط يؤدي للفن الروائي هذه الخدمة إذن، ويزود مستهلكي هذا الفن بطمأنينة التخييل القابل للتصديق على الرغم من أن زيفه ظاهر على الدوام .

أما ضمير المتكلم (أنا) فهو أقل التباساً لذلك فهو أقل روائية [ملاءمة الرواية] فهو بآن واحد الحل الأقرب

متناولاً عندما يبقى السرد مقصّراً عن المواضعة (لايهدف مؤلَّف بروست مثلاً لأن يكون سوى مدخل إلى الأدب) وهو الحل الأكثر صنعة عندما يتجاوز الـ (أنا) المواضعةَ ويسعى إلى تدميرها، وذلك باستخدام أسلوب الاعتراف أو البوح (Confidence) الذي يضفي على السرد صفة الطبيعي الزائف (مثلما هو الشكل الماكر لبعض نصوص أندريه جيد). كما أن استخدام الـ (أنا) الروائي يستلزم نمطين أخلاقيين مختلفين: وبما أن ضمير الغائب الروائي يمثل مواضعة مسلماً بها فإنه يغري الروائيين الأكثر أكاديمية، والأقل معاناة، كما يغري الآخرين. وكلهم في النتيجة يعتبرون المُواضَعَة ضروريةً لإضفاء النضارة على مؤلفاتهم. وعلى كل حال إن ضمير الغائب (هو) إشارة لعقدٍ مفهومٍ بين المجتمع والكاتب. ولكنه بالنسبة إلى الكاتب الوسيلة الأولى لحيازة الكون على الوجه الذي يرتضيه، إنه إذن أكثر من تجربة أدبية، إنه فعل إنساني يربط الإبداع بالتاريخ أو الوجود.

لدى (بلزاك) مثلاً، نجد أن تعددية الـ (هو) تؤلف شبكة واسعة من الأشخاص الضئيلة أجسامهم ولكنهم

هامّون لديمومة أفعالهم، فتكشف هذه التعدديةُ عن عالمٍ يكون تاريخهُ أولَ معطىً له. إن ضمير الغائب (هو) البلزاكي ليس خاتمة عملية اختمار جزئية [في ذهن الكاتب] لضمير المتكلم (أنا) المتحول والشامل، بل هو عنصر أصلي وخام من عناصر الرواية، وهو مادة الإبداع وليس ثمرته. فلا وجود لتاريخ بلزاكي سابق على تاريخ كل ضمير من ضمائر الغائب في الرواية البلزاكية. فضمير (هو) عند (بلزاك) مطابق لضمير (هو) المعبر عن التعظيم(*) فيحقق ضمير الغائب هنا حالة شبيهة بالحالة الجبرية (Algébrique) للفعل، حيث حصة الوجود ضئيلة لفائدة ربط العلاقات الإنسانية ووضوحها ومأساويتها. وتعارض ذلك أو تسبقه على كل حال - وظيفة ضمير الغائب (هو) الروائي التي بإمكانها التعبير عن تجربة وجودية.

(*) ما يدعى بالفرنسية césar de " Il " يقصد به أن يتحدث الملك أو السلطان عن نفسه بضمير الغائب وهو موجود في عملية النطق من باب تعظيم الذات.
مثال: « أمر الملك أن تفعلوا كذا ... ». (المترجم).

يمتزج تاريخ الإنسان لدى الكثير من الروائيين المحدثين مع مسيرة الصرف: فالإنسان - الكاتب، بانطلاقه من ضمير (أنا) الشكل الذي ما يزال اكثر ملاءمة للتخفي، قد اكتسب شيئاً فشيئاً حقه في ضمير الغائب (هو)، مرتبطاً بتحول الوجود إلى قَدر، ومناجاة النفس إلى رواية. فظهور الـ (أنا) هنا ليس نقطة إقلاع للتاريخ، بل هو خاتمة جهد استطاع أن يستخلص من عالم الأمزجة والحركات الفردية شكلا صافيا، ذا دلالة. وهو شكل سريع التلاشي بسبب هذا الديكور الاصطلاحي الضئيل الذي يرسمه ضمير الغائب. وهذه بالتأكيد المسيرة الفضلى لروايات (جان كايرول) الأولى. لكن على حين نجد لدى الكلاسيكيين - والكتابة الكلاسيكية تمتد كما نعلم حتى (فلوبير) - أن غياب الشخص البيولوجي لدليل على رسوخ الإنسان الجوهري، فإن اجتياح ضمير الغائب إنما هو غزو متوال يقوم به ضد كثافة ضمير المتكلم الوجودي. وما دامت هوية الرواية تتحدد بعلاماتها الأكثر شكلية فإنها عمل تجمعن (Sociabilité) وبذلك تؤسس الأدب.

لقد أشار (موريس بلانشو) بمناسبة الحديث عن (كافكا)، بأن إنشاء سرد لا شخصي (والملاحظ على هذا المصطلح أن ضمير الغائب يُعرض دوماً على اعتباره الرتبة السالبة للشخص) قد كان عملاً أميناً لجوهر اللغة، لأن اللغة تميل بطبيعتها إلى تدمير ذاتها. وندرك حينئذ، كيف أن ضمير الغائب (هو) انتصار على ضمير المتكلم (أنا) بمقدار ما يحقق حالة أكثر أدبيةً وأكثر غياباً. ومع ذلك فإن هذا الانتصار مشبوه على الدوام: لأن المواطأة الأدبية لضمير الغائب (هو) ضرورية لتقليص الشخص، ولكنها تخاطر بإثقاله في أيّ لحظة، بكثافة مفاجئة. فالأدب مثل الفوسفور أكثر ما يكون لمعاناً لحظةَ موته. ولكن بما أن الأدب هو فعل يقتضي الديمومة بالضرورة - وخاصة الرواية - فلا وجود في المحصلة لرواية دون وجود الفنون الأدبية. كما أن ضمير الغائب في الرواية هو إحدى العلامات التي تلّبست مأساوية الكتابة الناشئة في القرن الماضي حينما اضطر الأدب، بضغط من التاريخ، إلى أن ينفصل عن المجتمع الذي يستهلكه. فما بين ضمير الغائب لدى (بلزاك)

وضمير الغائب لدى (فلوبير) يوجد عالم كامل (عالم سنة 1848).

هنالك [عصر بلزاك] تاريخ شرس المنظر لكنه متماسك وواثق، إنه انتظار النظام. أما هنا [عصر فلوبير] فإن الفن كي ينجو من تأنيب الضمير، قد أثقل المواضعة أو حاول تدميرها بكل شراسة. لقد بدأت الحداثة مع البحث عن أدبٍ مستحيل.

هكذا نجد في الرواية ذلك الجهاز التدميري والانبعاثي بآن واحد، وتلك ميزة كل فن حديث. وما يريد تدميره هو الديمومة أيّ العلاقة الوجودية التي تتمرد على الوصف. فالنظام سواء كان استمراراً شعرياً (بيوطيقياً) أو نظام علامات روائية، أو نظام الإرهاب، أو نظام محاكاة، فإنه قَتْلٌ عمديٌّ. ولكن ما يستحوذ على الكاتب - مرة ثانية - هو الديمومة، لأنه يستحيل تطوير سلب (Négation) في الزمان دون إقامة فن إيجابي أو نظام ينبغي تدميره من جديد. كما أن معظم مؤلفات الحداثة تتوقف زمناً طويلاً - بثبات عجيب - على عتبة الأدب في حالة انتقالية حيث كثافة الحياة معطاة،

تجذبها خاتمة من نظام العلامات دون أن تبلغ بها إلى حد التهديم. مثال ذلك : ضمير المتكلم لدى (بروست). فمؤلفات (بروست) قائمة على جهد متطاول ومُعوَّق [في مسيرته] نحو الأدب. ولدينا (جان كايرول) الذي لا يدخل عامداً مرحلة الرواية إلا من الخاتمة النهائية لمناجاة النفس، كما لو أن الفعل الأدبي البالغ الالتباس لا يلد إبداعاً يكرسه المجتمع إلا عندما ينجح في تدمير الترسبِ الوجودي لديمومةٍ ظلت حتى ذلك الحين دون دلالة.

فالرواية موتٌ، وهي تجعل من الحياة قَدَراً، ومن الذكرى فعلاً مفيداً ومن الديمومة زمناً موجهاً له دلالة. ولكن هذا التحول لا يمكنه أن يكتمل إلا تحت بصر المجتمع. إن المجتمع هو الذي يفرض الرواية، أي يفرض مُرَكَّباً من العلامات على اعتبارها مفارَقة، وعلى اعتبارها تاريخ ديمومة. إن العقد الذي يربط الكاتب إلى المجتمع بكل أبهة الفن، يمكن التعرف عليه من وضوح مقصده وجلاء علاماته الروائية. فالماضي البسيط وضمير الغائب الروائي ليسا سوى هذه الحركة المحتومة

التي يشير بها الكاتب بإصبعه إلى القناع الذي يلبسه. فالأدب بمجمله يمكنه القول: «Larvatus Prodeo» أي: أمضي مشيراً بإصبعي إلى قناعي، سواء تعلق الأمر بالتجربة اللاإنسانية للشاعر الذي يتعرض إلى أخطر أنواع القطيعة، أي قطيعة اللغة الاجتماعية، أو تعلق بالكذب المقبول للروائي، فإن الصدق يحتاج هنا إلى علامات زائفة واضحة الزيف حتى يدوم هذا الصدق ويتم استهلاكه. إن نتيجة هذه الثنائية ومصدرها معاً هو الكتابة. أي هذه اللغة الخاصة التي يضفي استعمالها على الكاتب وظيفة مَجيدةً ولكنها مُراقبة، تكشف عن نوع من التبعية الخفية في خطواتها الأولى، وتلك ميزة كل مسؤولية. فالكتابة الحرة في بداياتها ما هي في النهاية سوى الرباط الذي يقيد الكاتب إلى تاريخ هو نفسه مقيد كذلك. ويَسم المجتمعُ الكاتبَ بعلامات الفن الجلية لكي يسوقه سوقاً أكيداً إلى اغترابه الذاتي.

هل توجد كتابة « بيوطيقية » ؟

كان النثر والشعر في العصر الكلاسيكي مقدارين يمكن قياس ما بينهما من الاختلاف . وهما ليسا أقل أو أكثر تباعداً من عددين مختلفين ومتجاورين، ولكنهما يتمايزان من حيث الفارق في كميتهما . إنك إن أطلقت اسم النثر على الخطاب في حده الأدنى، أي الوسيلة الأكثر ادخاراً للفكر وأطلقت (أ – ب – جـ) على الصفات الخاصة للغة – وهي صفات غير مُجدية بل زخرفية مثل الوزن والقافية أو طقسية الصور [الشعرية] – فإن ظاهر الكلمات كله تتضمنه هذه المعادلة المزدوجة للمسيو جوردان(*):

(*) المسيو جوردان بطل مسرحية (موليير) : « البورجوازي النبيل » =

الشعر = النثر + أ + ب + جـ

النثـــر = الشعر - أ - ب - جـ

والواضح مما سبق أن الشعر مختلف دوماً عن النثر، لكنه ليس اختلافاً في الجوهر بل في الكم. فهو لا يمس إذن، وحدة اللغة التي هي مذهب الكلاسيكيين. إذ أن المقال اللغوي يختلف باختلاف المقام الاجتماعي، فقد يكون نثراً أو فصاحةً في مقام، ويكون شعراً أو حذلقة في مقام آخر. فاللغة طقسٌ اجتماعيٌّ من التعابير، وحيثما وجدت فهي لغة واحدة تعكس مقولات العقل الخالدة.

لم يكن يُنظر إلى الشعر الكلاسيكي إلا باعتباره تنويعاً زخرفياً للنثر، وثمرة من ثمرات الفن (أي أنه تقنية أو صنعة) ولم يكن يُعتبر لغة أخرى مختلفة، أو نتيجة لحساسية خاصة. فما الشعر لديهم إلاّ طرفاً في

= والإشارة إلى محاورته مع أستاذ اللغة الذي استقدمه ليعلمه فقال له: إن الكلام ينقسم إلى شعر ونثر. فقال مسيو جوردان: يعني .. إذا قلت لخادمتي أحضري لي الخف، فهذا نثر؟ فقال: نعم. قال مسيو جوردان: إنني إذن أتكلم النثر منذ أربعين سنة ولا أدري ! (المترجم).

معادلة زخرفية - ملحوظة أو ملفوظة - للنثر الكامن بالجوهر أو بالقوة داخل كل طريقة من طرق التعبير. فلا تشير « البيوطيقا » في العصر الكلاسيكي إلى أي اتساع أو كثافة خاصة للإحساس ولا إلى أي تماسك أو أيّ عالم منفصل، وإنما تشير فقط إلى انعطاف في صياغة المقال، أيّ: « التعبير » طبقاً للقواعد الأكثر جمالاً وبالتالي الأكثر اجتماعية من معايير لغة الحديث، وبمعنى آخر: إن الكلام الاجتماعي بالبداهة التي أضفتها عليه المُواضعة يصدر عما يعتمل في الداخل مسلحاً بالفكر.

نحن على علم بأنه لم يبقَ من هذه البنية شيء في الشعر الحديث الذي لم ينطلق من (بودلير) بل من (رامبو). ولكنه استعاد بصيغة تقليدية معدلة الضوابط الشكلية للشعر الكلاسيكي : فأصبح الشعراء يؤلفون كلامهم، وكأنه طبيعة مغلقة تتمسك بوظيفة اللغة وبنيتها بآن واحد. ولم يعد الشعر إذن، نثراً مزيناً بالزخارف أو مبتور الحريات، لقد غدا نوعية لا يمكن اختزالها وبلا ميراث. ولم يعد عَرَضا بل جوهراً. وبالتالي، يستطيع

الاستغناء عن العلامات، لأنه يحمل طبيعته داخل ذاته، ولا حاجة به للإعلان عن هويته: وإن اللغتين الشعرية والنثرية منفصلتان انفصالاً كافياً لكي يجعل كل واحدة منهما في غنىً عن علاماتٍ الأخرى.

يضاف إلى ذلك أن الروابط المزعومة بين الفكر واللغة قد انقلبت. فالفكر المكتمل شكلاً في الفن الكلاسيكي يوّلد كلاماً «يعبر» عنه و«يترجمه». فالفكر الكلاسيكي لا ديمومة له، وليس للشعر الكلاسيكي سوى الديمومة الضرورية لمستلزمات صنعته. والعكس في الشعرية الحديثة: فالكلمات تنتج نوعاً من المقول الشكلي ينبثق عنه بالتدريج تكثيفٌ ذهني أو عاطفي يستحيل وجودهُ لولاهما. فالكلام إذن هو الزمن المشبع بإرهاص أكثر روحانية، يتهيأ «الفكر» خلالها ويستقر تدريجياً مع الالتقاء العفوي للكلمات. هذا الإمكان اللغوي الذي ستنفصل عنه الدلالة كالثمرة الناضجة، يفترض زمناً شعرياً ليس زمن «الصنعة» بل زمن المغامرة الممكنة، وزمن اللقاء بين العلامة والمقصد. فالشعر الحديث يعارض الشعر الكلاسيكي باختلاف يشمل البنية اللغوية كلها.

ولا يبقى شيء مشترك بينهما سوى مقصدهما الاجتماعي الواحد .

إن تناسق اللغة الكلاسيكية (نثراً وشعراً) هو علائقّي أي أن الكلمات تتضاءل إلى أقصى مدى لتبرز الروابطُ اللغوية . وليس فيها كلمةً كثيفةً بذاتها . فالكلمة لا تكاد تكون علامةً على شيء . إنها التُّكأةُ لعلاقة، ولا تغوص على عمق الحقيقة الداخلية المتصلة بغايتها اتصالاً جوهرياً . فما أن تلفظ كلمة حتى تتطلع نحو كلمات أخرى، بحيث تشكل سلسلة سطحية المقاصد(*). ولعلنا نستطيع أن نفهم الطبيعة العلائقية بين النثر والشعر الكلاسيكي إذا نحن تأملنا لغة الرياضيات . فالمعلوم أن الكتابة الرياضية ليست الكمية ممثلة بالرمز فحسب، بل إن العلاقات التي تربط هذه الكميات ممثلة كذلك برمز يشير إلى نوع العملية إما بالتساوي أو الاختلاف. ويمكن القول إن مجمل حركة المقول الرياضي صادر عن قراءة

(*) يعبر عن هذه الحالة النقد القديم «بالكلمات الآخذ بعضها برقاب بعض». (المترجم).

مُفَسِّرة لعلاقاته . وتسري في اللغة الكلاسيكية حركة شبيهة بالحركة الرياضية ولكنها أقل صرامة، وتتقيد كلماتها بالتقليد المتوارث الذي يُحيّدها ويُغيّبها ويمتص نضارتها . فلا تلتقي بالطارئ الإيقاعي أو الدلالي وتتركز نكهة اللغة في نقطة واحدة تجمّد حركةَ الذهن لصالح لذة أُسيءٍ توزيعها . فالمقول الكلاسيكي تتابعٌ من العناصر المتساوية في التكثيف، الخاضعة لضغط انفعالي واحد، ينتزع منها كل دلالة متفردة وشبه مبتكرة . والمعجم الشعري نفسه معجم تداول لا معجم ابتكار : فالصور متميزة بإجمالها لا بتفردها، وباتباعها للعُرف لا بابتداعها . وليست مهمة الشاعر الكلاسيكي أن يبتكر كلمات جديدة أكثر كثافة أو إشراقاً بل مهمته اتباع القواعد القديمة، وتجويد التناظر بين العلاقات أو إيجازها، وصياغة الفكرة على مقدار البحر العروضي فلا تزيد عليه ولا تنقص عنه . فالتألق الكلاسيكي هو تألق علاقات لا كلمات، وهو فن التعبير لا فن الابتكار . فالكلمات هنا لا يستدعيها عنفوان التجربة المباغتة أو عنفها وتفردها، بل تتراص على السطح خاضعةً لتناسق

متأنق أو زخرفي. ومصدر سحرها الصياغة التي تؤلف بينها وليس قوتها أو جمال ذاتها.

لا ريب أن القول الكلاسيكي لا يبلغ الكمال الوظيفي للشبكة الرياضية، فلا تدل على العلاقات فيه علامات خاصة، بل تدل عليها عوارض الشكل أو الصياغة. إن ضمور الكلمات وتراصفها يستكملان الطبيعة العلائقية للخطاب الكلاسيكي. فالكلمات الكلاسيكية الدائرة ضمن عدد محدود من الروابط المتماثلة دوماً، تميل إلى أن تصبح مثل علم الجبر. فالصورة البلاغية والمسبوكة (الكليشيه) - وهما أداتا الربط الضمني - قد فقدتا كثافتهما لفائدة حالة أكثر تماسكاً في الخطاب. وهما تعملان عمل المحرِّضات الكيماوية التي تشيع جواً من القول الحافل بالاقترانات المتناظرة، والإشعاعات والعُقَد التي تنبثق عنها مقاصد ودلالات لا مجال فيها للدهشة. فما تكاد أجزاء الخطاب الكلاسيكي تُفضي بمعانيها حتى تغدو وسائط نقل أو إعلانات، تنقل المعنى إلى الأبعد دوماً. وهو معنى يأبى الركود في عمق الكلمة بل ينساحُ طبقاً لحركة الإدراك الكلية، أي حركة الاتصال. إن

الخلخلة التي ألحقها (هيغو) بالبحر الاسكندري - وهو أكثر البحور علائقيةً - كانت مبشرة بمستقبل الشعر الحديث كله. لأنها ترمي إلى تدمير الغاية العلائقية ليحل محلها تفجر الكلمات. لئن وجب علينا مقارنة الشعر الحديث بالشعر الكلاسيكي وبالنثر عامة، لقلنا أنه يدمر الطبيعة الاشتغالية للغة ولا يترك منها سوى ركائزها المعجمية. ولا يترك للروابط سوى حركتها وموسيقاها ويلغي حقيقتها، فالكلمة تتشظى فوق سطر من العلاقات المفرغة، وتسلب من قواعد النحو والصرف غائيتها لتصبح تقطيعاً عروضياً (Prosodie)، أو إمالة صوتية (Inflexion) تستمر [في البقاء] لتقدم إلينا الكلمة. فالروابط لا تلغى تماماً بل هي أمكنة محجوزة فحسب. إنها الصورة الممسوخة عن الروابط. وهذا القزم ضروري لكي تتفلت كثافةُ الكلمة من سحر الخواء وكأنها الضوضاء والعلامةُ بلا غور أو كأنها «الرعب والسر الغامض».

إن الروابط في اللغة الكلاسيكية هي التي تستدرج الكلمةَ ثم تحملها حالاً نحو معنى يَتَطاردُ لها باستمرار.

أما في الشعر الحديث فالروابط ليست سوى امتداد الكلمة. فالكلمة ذاتها هي «المستقر»، وهي مزروعة كالأرومة في عَروض الوظائف المسموعة لكنها غائبة. هاهنا الروابط جذابةٌ. فالكلمة هي التي تغذّي وتفيض كأنها التجليّ المباغتُ للحقيقة. وعندما نقول إن هذه الحقيقة من نظام شعري فمعنى ذلك أن الكلمة الشعرية لا يمكنها أن تكون زائفة لأنها شاملة. فهي تشع بحرية أبدية وتتهيأ للتوجه نحو ألف علاقة غير أكيدة ومحتملة. فالعلاقات الثابتة قد ألغيت وليس للكلمة سوى مشروع عمودي. إن الكلمة مثل كتل الصخر أو العمود الذي يغوص في كليّة المعنى والاستجابات والاسترجاعات: إنها علامة مشدودة القامة. الكلمة الشعرية هنا فعل لا ماضيَ له مباشراً، فعل بلا جوار. ولا يعرض سوى الظل الكثيف للاستجابات المتقاطرة عليه من شتى المصادر. وهكذا يغفو تحت كل كلمة من الشعر الحديث نوعٌ من الجيولوجيا الوجودية حيث يتجمع المقول الكليّ للاسم لا مقوله الانتقائي كما في النثر أو الشعر الكلاسيكي. فلم تعد الكلمة موجهةً

توجيهاً مُسبقاً بواسطة المقصد العام للخطاب المُجَمعَن. وإن مستهلك الشعر - وقد حرم من الاسترشاد بالروابط الانتقائية- يفضي إلى الكلمة يجابهها ويتلقاها على اعتبارها كمية مطلقة تصحبها كل إمكانياتها. فالكلمة هنا تتصف بالموسوعية وتحتوي دفعة واحدة كل المفاهيم التي يفرض الخطاب العلائقي على القارئ الاختيارَ فيما بينهما. فهي تحقق إذن حالة غير ممكنة إلا في المعجم أو في الشعر حيث يعيش الاسم مجرداً من أداة التعريف، مجلوباً إلى حالة الصفر، حافلاً - بآن واحد - بكل الخصائص الماضية والمستقبلة. فالكلمة هنا شكل نوعي أو أجناسي (Générique)، إنها مقولة.

وهكذا تغدو كل كلمة شعرية موضوعاً مباغتاً، مثل علبة (باندور) Pandor (*) تتطاير منها كل قدرات اللغة. فالكلمة تُنتَج وتُستَهلك بفضول أو بنوع من النهم المقدس.

(*) باندور هي حوا ء اليونان. أهداها (جوبيتر) علبة تضم كل الشرور وأرسلها إلى الأرض، وعندما فتح زوجها هذه العلبة انطلقت الشرور في الأرض. فهي رمزٌ للشيء الجميل يخفي وراءه كثيراً من المصائب. (المترجم)

إن جوع الكلمة هذا الذي يشمل الشعر الحديث كله، يجعل من الكلام الشعري كلاماً مُريعاً وغير إنساني. إنه يؤسس خطاباً حافلاً بالثغرات والأنوار، مملوءاً بالغياب والدلالات المكتظة، دون توقع للمقصد ولا استمرارية فيه وهو بذلك يعارض الوظيفة الاجتماعية للغة بحيث إِن مجرد اللجوء إلى الكلام المتقطع يفتح الطريق أمام كل ما يتجاوز الطبيعي (Surnatures).

ما هي دلالة التنظيم العقلاني للغة الكلاسيكية إن لم تكن دالة على أن الطبيعة صلدة يمكن امتلاكها، لا ثغرة فيها ولا ظل لها، خاضعة بأكملها لسيطرة الكلام؟.

تُختزل اللغة الكلاسيكية إلى مقول إقناعي يفترض المحاورة، ويؤسس عالماً ليس الناس فيه وحدهم، حيث الكلمات ليس لها أبداً الثقل المُريع للأشياء وحيث الكلام هو الالتقاء بالآخرين على الدوام. اللغة الكلاسيكية لغة محملة بالنشوة لأنها لغة اجتماعية راهنة. فلا وجود لنوع أدبي أو تأليف كلاسيكي لا يفترض الاستهلاك الجماعي وكأنه كلام محكي. فن الأدب الكلاسيكي هو موضوع يتداوله الأفراد الذين تجمعهم طبقة واحدة.

وهـو إنتـاج مصـوغ للنقـل الشـفاهـي، وللاسـتهلاك المنظـم طبقـاً لأحـداث المجتمـع المدنـي. وهـو فـي جوهـره لغـة محكية على الرغم مـن معـاييره الصارمـة. ولقـد رأينـا الشـعر الحديـث علـى عكسـه، يدمـر الروابـط اللغويـة ويجعـل الخطـاب محطـات مـن الكلمـات ممـا يسـتدعي انقلابـاً فـي معرفـة الطبيعـة. فتقّطـع اللغـة الشـعرية الجديدة يؤسس طبيعة متقطعة لا تتوضح إلا على شكل كُتل. عندما تـزول الوظـائف ويخيم بذلـك الظـلام علـى العلاقات مع العالم، يحتل الموضوع (Objet) في الخطـاب مكانة عُليا: فالشعر الحديث هـو شـعر موضوعـي. تغـدو الطبيعة فيه نتفاً من المواضيع المنعزلة والمريعة، لأنـها لا تمتلك سـوى علاقـات مضمـرة، ولا أحـد يختـار عوضـاً عنها معنى مفضَّلاً، أو استخداماً، أو خدمة تؤديها. ولا أحد يفـرض عليها تراتُبيـة ولا أحـد يختزلـها إلـى دلالـة على سلوك ذهني أو دلالة على مقصد، أي في الحـاصل دلالة على لمحة حنان. إن انفجار الكلمة الشعرية يؤسـس حينئـذ، موضوعـاً مطلقـا. وتغـدو الطبيعـة تتابعـاً مـن العموديات، ويتوفّز الموضوع بغتـة مُفعمـاً بكل إمكانياته.

وكل ما يستطيعه هو ترسيم تخوم عالم لم يكتمل ولذلك هو مُريع. هذه الكلمات - المواضيع المتقطعة الأسباب، المزينة بعنف انفجارها كله، واهتزازاتها الميكانيكية الصرف تلامس بغرابة الكلمة التالية عليها لكنها تنطفئ في الحال، هذه الكلمات الشعرية تستبعد الإنسان: فالحداثة لا تحتوي إنسية (Humanisme) شعرية. فما هذا الخطاب المتوفز سوى خطاب مملوء رَوْعاً، أي أنه لا يربط الإنسان مع بقية البشر بل يربطه مع الصور الأقل إنسانية في الطبيعة مثل السماء، والجحيم، والمقدس، والطفولة، والجنون، والمادة الصرف... الخ.

حينئذ يصعب الحديث عن كتابة شعرية لأن الأمر يدور حول لغة يدمر عنفُ استقلالها كل مدى أخلاقي. فالبادرة الشفاهية ترمي هنا إلى تحوير الطبيعة. إنها ابتداع وليست أحد مواقف الشعور بل هي فعل إكراه. هذه - على الأقل - حال لغة الشعراء المحدثين الذين يمضون إلى أقصى نواياهم ويتحملون مسؤولية الشعر، لا على اعتباره رياضة روحية أو حالة نفسية أو ضبطا للأمور - بل على اعتباره بهاء اللغة المثلى ونضارتها. ولا

جدوى لدى هؤلاء الشعراء من الحديث عن الكتابة كما أنه لا جدوى من الحديث عن العاطفة الشعرية . فالشعر الحديث بشكله المطلق كما لدى (شار) مثلاً - يتجاوز نغمة الإطناب وهالة الحذلقة - وهما أيضاً نوع من أنواع الكتابة تدعى عادةً : العاطفة الشعرية . ولا مانع من الحديث عن كتابة شعرية عندما نتحدث عن الكلاسيكيين وأتباعهم، أو عندما نتحدث عن النثر الشعري من مذاق «الأطعمة الأرضية»(*) حيث الشعر هو فعلاً نوع معين من أخلاقية اللغة . وفي كلتا الحالتين تمتصُ الكتابةُ الأسلوبَ . ويمكننا أن نتصور الصعوبة التي واجهها الناس في القرن السابع عشر لتحديد الفارق المباشر - وخاصة من الناحية الشعرية - بين (راسين) و(برادون)، مثلما يصعب على القارئ الحديث الحكم على هؤلاء الشعراء المعاصرين الذين يمارسون كتابة شعرية واحدة، رتيبة وملتبسة، لأن الشعر بالنسبة إليهم هو مناخ أي مواضعة لغوية في جوهره . ولكن

(*) الأطعمة الأرضية (Nourritures Terrestres) شعر لأندريه جيد . (المترجم) .

عندما تضع اللغةُ الشعرية الطبيعةَ موضع التساؤل بشكل جذري نظراً إلى تأثير البنية اللغوية فقط ودون الالتفاف إلى محتوى الخطاب، ودون التوقف في الاستراحة الإيديولوجية - عندها تزول الكتابة ولا تبقى سوى الأساليب التي يلتفت الإنسان من خلالها التفاتاً تاماً لمواجهة العالم الموضوعي دون وساطة من صور التاريخ أو صور التآلف الاجتماعي (Sociabilité).

الجزء الثاني

انتصار الكتابة البورجوازية وتصدعها

إن الصفة الظاهرة في الأدب قبل الكلاسيكي هي تعددية الكتابات. ولكن هذا التنوع يبدو أقل اتساعاً عندما تطرح قضايا اللغة بمصطلحات البنية وليس بمصطلحات الفن. وتبدو في القرنين السادس والسابع عشر كثرةٌ من اللغات الأدبية بالغة الحرية من الناحية اقتصرنا على هاتين المرحلتين النمطيتين اللتين تملكان شكلاً مشتركاً، أي لغة لم يبلغ فيها الزخرف حد الشعائرية بعد، ولكنها تؤلف في ذاتها عملية استقصاء تمتد على العالم بكل اتساعه. وهذا ما يضفي على تلك الكتابة - قبل الكلاسكية - نفس مظهر الحرية في تلونها وانتشائها. وإن الانطباع بالتنوع الذي يلمسه

القارئ اليوم مرجعه إلى أن اللغة كانت تمارس بِنْيات غير مستقرة، ولم تثبت فيها بعد بشكل نهائي الروح المحركة لقوانين تراكيبها واشتقاق مفرداتها. فإذا رجعنا إلى قضية الفارق بين «اللسان» و«الكتابة» لقلنا إنه حتى سنة 1650 لم يتجاوز الأدب الفرنسي بعد إشكالية اللسان ومن ثمة ما يزال يجهل الكتابة. والواقع أنه مادام اللسان يتردد حول بنيته ذاتها فإنه يستحيل إقامة أخلاقية للغة. فلا تتجلى الكتابة إلا في اللحظة التي تتكون فيها اللغة تكونا قومياً، وتغدو ضرباً من السلب وأفقاً يفصل بين ما هو جائز وبين ما لا يجوز، وذلك دون الخوض مستقبلاً في قضية الأصول أو التبريرات لما لا يجوز. فالنحاة الكلاسيكيون عندما أضفوا على اللسان سبب وجود لا يرتبط بالزمان، خلصوا الفرنسيين من القضايا اللسانية كلها. وأصبح هذا اللسان المصفى كتابةً أي قيمة لغوية مطروحة طرحاً مباشراً على اعتبارها كلية (Universelle) بموجب الأحوال التاريخية ذاتها.

إن تعددية «الأنواع الأدبية» وحركة الأساليب ضمن المعتقد الكلاسيكي هي معطيات جمالية لا معطيات

بنيوية . فلا ينبغي لهذه المعطيات أو تلك أن تنتج إيهاماً ، لأنها كتابة وحيدة ، كتابة صنعة وزخرف وُضعت تحت تصرف المجتمع الفرنسي طوال الفترة التي توسعت فيها الإيديولوجيا الفرنسية وحققت انتصاراتها . فهي كتابة صنعة لأن الشكل كان في خدمة المحتوى مثلما تكون المعادلة الجبرية في خدمة الفعل الإجرائي ، وهي كتابة زخرف لأن هذه الأداة كانت تزينها عوارضُ طارئة على وظيفتها ، مستعارةٌ دون حرج من التقاليد [الأدبية]. وبمعنى آخر: إن هذه الكتابة البورجوازية التي استخدمها كتاب من مختلف المشارب ، لم تكن تثير النفور أبداً من ميراثها ، فليست سوى ديكور بهيج ينهض فوق عمل الفكر . ولا ريب أن الكتاب الكلاسيكيين قد عرفوا هم أيضاً إشكالية الشكل ، ولكن لم يكن النقاش يدور مطلقاً حول تنوع الكتابات أو حول معناها ، وبحالة أقل - حول بنية الشكل . فالبلاغة وحدها كانت موضوع النقاش ، أي باعتبارها نظام خطاب غايته الإقناع . ويقابل تفردَ الكتابة البورجوازية إذن تعدديةٌ في البلاغة . وحدث العكس في منتصف القرن التاسع عشر عندما فقد

الناس اهتمامهم بالمقالات البلاغية وفقدت الكتابة الكلاسيكية صفتها الكلية، فنشأت الكتابات الحديثة.

والواضح أن هذه الكتابة الكلاسيكية هي كتابة طبقة. ولدت في القرن السابع عشر ضمن جماعة أحاطت بالسلطة إحاطة مباشرة وتشكلت بقرارات عقائدية، وتطهرت سريعاً من كل العمليات النحوية التي أقامتها الذاتية العفوية للفرد العادي، واستجابت بالعكس، إلى قضايا التعريفات. وطُرحت الكتابة البورجوازية في البداية - على الصلف المعهود لأولى الانتصارات السياسية - باعتبارها لسان طبقة أقلية ممتازة، وفي سنة 1647 زكّى (فوجلا) الكتابة الكلاسيكية على اعتبارها حالة واقع راهن، لا حالة حق مكتسب. فالوضوح لم يكن رائجاً في البلاط. والعكس في مدرسة (بور - روايال) النحوية ففي سنة 1660 مثلاً، اكتسى اللسان الكلاسيكي خصائص الكلية، فأصبح الوضوح قيمة. والحق أن الوضوح صفة بلاغية خالصة وليس قيمة عامة في اللغة، ممكنة في كل زمان ومكان. ولكنه فَضْلَةٌ مثالية لبعض أنواع الخطاب، هذا الخطاب

الخاضع لغاية ثابتة هي الإقناع. بما أن العهد الملكي السابق على البورجوازية والبورجوازية في العهد التالي على الثورة كانا يستخدمان الكتابة نفسها، وقد طورا أسطورية الإنسان بما هو جوهر - فإن الكتابة الكلاسيكية الوحيدة والكلية قد تخلت عن رعشة العاطفة لفائدة مقول كل جزء من أجزائه اختيار. بمعنى أنها ألغت إلغاءً جذرياً كل احتمالات اللغة. فالسلطة السياسية والدوغمائية الفكرية ووحدة اللغة الكلاسيكية هي إذن أوجه لحركة تاريخية واحدة.

لا عجب إن قلنا بأن الثورة الفرنسية لم تبدل من الكتابة البورجوازية شيئاً، وأن الفرق جدٌّ ضئيل بين كتابة (فينلون) وكتابة (ميرميه). ومرجع ذلك إلى أن الإيديولوجيا البورجوازية بقيت سليمة من التصدع حتى في 1848 ولم تتأثر مطلقاً بثورة منحت البورجوازية السلطة السياسية والاجتماعية ولم تمس السلطة الفكرية لأن البورجوازية كانت تملكها منذ زمن طويل. فالكتابة البورجوازية من (لاكلو) إلى (ستندال) ما كان لها سوى أن تستعيد ذاتها، وتستمر متخطية تلك الفترة

القصيرة من الاضطرابات . أما الثورة الرومانتيكية التي ارتبط اسمها بخلخلة الشكل فقد حافظت بكل رصانة على كتابة إيديولجيتها . ولقد طامنت من غُلَوَائها بأن مزجت الأنواع الأدبية بالكلمات، مما أتاح لها الاحتفاظ بالجوهري من اللغة الكلاسيكية وهو الصبغة الصناعية . ولكنها دون ريب، صناعة تكتسي حضوراً متدرجاً (وخاصة لدى شاتوبريان) . وهي في النتيجة صناعة لم تحلق عالياً، وتجهل كل شيء عن عزلة اللغة . (هيغو) وحده بقوة أسلوبه استطاع أن يشدد الخناق على الكتابة الكلاسيكية وأن يستدرجها إلى حدود الانفجار . لكن استهانة (هيغو) تلك قد ضمنت دوماً، نفس الأسطورية الشكلية واستمرت في ظلها نفس كتابة القرن الثامن عشر شاهدة على الأبهة البورجوازية التي بقت معياراً للغة الفرنسية الفصيحة . هذه اللغة التامة الانغلاق، المفصولة عن المجتمع بكل كثافة الأسطورة الأدبية، كانت نوعاً من الكتابة المقدسة يمارسها دون تمييز كُتاب من مختلف المشارب على اعتبارها قانوناً صارماً أو لذة مشتهاة . فهي المعبد لهذا السر المهيب : الأدب الفرنسي .

ذلك أن السنوات الواقعة حوالي 1850 هيأت الأوضاع لثلاثة أحداث تاريخية كبرى جديدة : انقلاب الوضع السكاني الأوروبي. واستبدال صناعة التعدين بصناعة النسيج أي ميلاد الرأسمالية الحديثة وانقسام المجتمع الفرنسي (الذي تحقق خلال عدة أيام من حزيران 1848) إلى ثلاث طبقات متناحرة، مما يعني : الانهيار النهائي لأوهام الليبرالية. لقد قذفت هذه الأحوالُ البورجوازيةَ في موقف تاريخي جديد. فحتى ذلك الحين كانت الإيديولوجيا البورجوازية تجعل من نفسها المكيال للكُلّي وتملؤه بلا منازع. وكان الكاتب البورجوازي الحكم الأوحد على بؤس الناس وليس في مواجهته أحد غيره يردعه، ولم يكن ممزقاً بين شرطه الاجتماعي وقدَرَه الثقافي. واعتباراً من ذلك الحين لم تعد هذه الإيديولوجيا ذاتها تبدو سوى إيديولوجيا ممكنة بين غيرها من الإمكانات. وقد غادرها مفهوم الكلي ولم تستطع تجاوز ذاتها إلا بإدانتها لنفسها. وأصبح الكاتب فريسة الازدواجية لأن شعوره لم يعد على مقدار شرطه تماماً، وهكذا ولد المأساوي في الأدب. هنالك بدأت

الكتابات تتكاثر. وكل واحدة - سواء كانت مصطنعة أو شعبية أو محكية - تزعم أنها البداية الأولى لفعلٍ يتقبل به الكاتب شرطه البورجوازي أو يزدريه. وكل كتابة منها محاولة للإجابة عن هذه الإشكالية «الأورفية» المتصلة بالشكل الحديث: إشكالية كتّاب دون أدب. منذ مئة عام رسم بعض الكتاب: (فلوبير)، (مالارميه)، (رامبو)، الأخوين (غونكور)، السورياليين، وما يزالون يرسمون بعض المسارات لإدماج اللغة الأدبية أو تفجيرها أو تحييدها. ولكن القضية ليست قضية مغامرة من مغامرات الشكل، أو نجاح في إنجاز بلاغي، أو جرأة في انتقاء المفردات. ففي كل مرة يخط فيها الكاتب جملة من المفردات فإنه يضع وجود الكاتب ذاته موضع التساؤل وذلك لأنّ ما تعرضه الحداثة للقراءة في تعددية كتاباتها هو هذا المأزق الخاص بتاريخها.

حِرَفية الأسلوب

« الشكل يكلف غالياً» هذه مقولة (فاليري) عندما يُسأل لم لا ينشر دروسه التي ألقاها في (الكوليج دي فرانس) . ومع ذلك فقد مرت مرحلة هي مرحلة الكتابة البورجوازية الظافرة حينما كان ثمن الشكل يساوي ثمن الفكر تقريباً . لقد كان الكاتب يحرص لا ريب، على التناسق والتورية ولكن قيمة الشكل تتناقص طالما استخدم الكاتب أداة سابقة التشكل، تُوَرِّث آلياتها بلا تبديل أو هاجس بالتجديد . فلم يكن خلاف حول ملكية الشكل، وأما عالمية اللغة الكلاسيكية فقد نشأت من كونها ملكاً مشاعاً وأن الفكر وحده يتصف بالتمايز

ويمكن القول إنه خلال هذه الفترة كلها كان للشكل قيمة التداول.

لقد رأينا أنه حوالي سنة 1850 بدأ الشكل يطرح قضية تبرير وجوده على الأدب. وبدأت الكتابة البحث عن مسوغاتها، وذلك لأن ظلاً من الشك بدأ يحوم حول استخدامها. فنشأت طبقة كاملة من الكتاب المدركين لثقل مسؤولية التراث، ولسوف يجعلون «قيمة العمل» مكان «القيمة التداولية» للكتابة. ولن ينقذ الكتابةَ المقصدُ الذي هيئت له بل الجهدُ المبذول في سبيلها. هنالك بدأت ترتسم صورة الكاتب - الحرفي المنعزل في مكان أسطوري، وكأنما هو الصانع في مشغله يشذب شكل صناعته، وينحتها، ويصقلها، ويرصعها تماماً مثلما يستدعي الجواهري الفن من المادة مستغرقاً ساعات متواصلة من العزلة والجهد. إن كُتاباً مثل غوتييه (سيد الفن الأدبي بلا منازع)، وفلوبير (صاحب الجمل الصقيلة ساكن كرواسيه)، وفاليري (العاكف في غرفته حتى مطلع الفجر) أو جيد (القائم أمام طاولته كأنه أمام منضدة الصانع) قد شكلوا جميعاً شيئاً شبيهاً برابطة الآداب

الفرنسية، حيث الجهد المبذول في صناعة الشكل هو العلامة الفارقة لهذه الرابطة. إن قيمة العمل قد عوضت نوعاً ما، قيمة العبقرية. فيقال بشيء من الإدلال إن الكاتب يبذل جهداً كبيراً وزمناً طويلاً في تجويد الشكل. وانصب الجهد على تكلف الإيجار (فالاستغلال على المادة يعني عامة بترها)، وهذا يتعارض مع صنعة الباروك المسهبة (صنعة كورناي مثلاً) التي تعبر عن معرفة بالطبيعة تستدعي إسهاباً في اللغة. وأما الطرف الآخر [غوتييه، فلوبير] فيسعى إلى إنتاج أسلوب أدبي أرستقراطي، وإقامة الشروط لأزمة تاريخية سوف تنفجر يوم لا تعود الغائية الجمالية كافية لتبرير المواضعة التي أوجدت هذه اللغة البالية. ونعني بذلك يوم يستدعي التاريخ فصلاً واضحاً بين الميل الاجتماعي للكاتب، وبين الأداة التي انتقلت إليه من التراث.

لقد أسس (فلوبير) هذه الكتابة الحرَفية بشيء كثير من الانتظام. فالواقع البورجوازي قبله كان يميل إلى الإثارة والإغرابية (Exotisme)، وكانت الإيديولوجيا البورجوازية تصنع بنفسها معيار الكلي مُدّعية وجود

الإنسان الصافي وتأخذها النشوة عندما تنظر إلى الفرد البورجوازي على اعتباره مشهداً لا يتناسب معها. أما (فلوبير) فكان يرى الوضع البورجوازي داءً لا شفاء منه يلزق بالكاتب ولا يكون علاجه إلا بتحمله بوعي كامل، وذلك هو مصدر الشعور المأساوي. هذه الضرورة البورجوازية التي يتصف بها (فردريك مورو)، و(إيمابوفاري)، و(بوفار)، و(بيكوتشيه)(*) تتطلب حين موجهتها - فناً حاملاً لضرورة ومسلحاً بقانون. لقد أسس (فلوبير) كتابة معيارية تتضمن - وهذه مفارقة - القواعد التقنية لتحريك العواطف (Pathos). فمن ناحية أولى، يبني سرده على متواليات جوهرية ولا يبنيها طبقاً لنظام ظاهراتي (كما سيفعله بروست)، فهو يثبت أزمنة الأفعال ضمن ما وُضعت له بحيث تشتغل وكأنها علامات للأدب، متبعاً نموذج الفن الذي يعلن عن سر صنعته وينشئ إيقاعاً مكتوباً تتولد عنه رُقية سحرية بعيدة عن معايير الفصاحة المحكية، فتلامس الحاسة السادسة، حاسة أدبية خالصة يستشعرها منتجو الأدب ومستهلكوه

(*) أبطال روايات فلوبير. (المترجم).

جميعاً . ومن ناحية ثانية - إن قانون العمل الأدبي هذا وخلاصة التمارين المتعلقة بجهد الكتابة ، يحتويان الحكمة - إن صح القول - والحزن كذلك والصراحة ، لأن فن (فلوبير) يمضي وهو يشير بإصبعه إلى قناعة . إن القانون الغريغوري(*) للغة الأدبية - إن لم يكن يرمي إلا إلى مصالحة الكاتب مع شرطه الكلي ، فهو يرمي على الأقل إلى تحميله مسؤولية شكله الأدبي ، وأن يجعل الكتابة التي أوصلها التاريخ إليه ، فناً . أي مواضعة صريحة وميثاقاً صادقاً ، يتيحان للإنسان أن يحتل موقعاً أليفاً داخل طبيعة ما تزال متنافرة الأنحاء .

يمنح الكاتبُ المجتمعَ فناً معلناً عن نفسه عارضاً معاييره على الملأ . وفي مقابل ذلك يستطيع المجتمع أن يتقبل هذا الكاتب . مثال ذلك: (بودلير) الذي حرص على إلحاق نثرية شعره الرائعة بالكاتب (غوتييه) على اعتبارها نوعاً من تعويذة الشكل المُحكَّك ، بعيدة دون ريب ، عن براغماتية النشاط البورجوازي ، ومندمجة مع

(*) أصلح البابا «غريغوار» التقويم الميلادي بأن جعله يبدأ في كانون الثاني بعد أن كان يبدأ بأول نيسان. (المترجم) .

ذلك، داخل نظام من الأعمال الأليفة، يتحكم بها مجتمع لا يتعرف فيها على أحلامه بل يتعرف على مناهجه. وبما أن هزيمة الأدب غير ممكنة انطلاقاً من ذاته، أفليس الأجدى قبوله صراحةً وتركه أسير سجنه الأدبي يستكمل «تجويد صناعته»؟ لقد كانت الكتابة على أسلوب (فلوبير) إنقاذاً شاملاً للكتاب جميعاً: فأما الأقل تجويداً فقد انساقوا معها دون إشكال، وأما الأكثر صفاء فقد عادوا إليها معترفين بها وكأنها قدر محتوم.

الكتابة والثورة

لقد أنتجت حِرفية الأسلوب كتابة فرعية مشتقة من (فلوبير) ولكنها ملائمة لأهداف المدرسة الطبيعية . كتابة (موباسان) و(زولا) و(دوديه)، هذه الكتابة التي يمكن تسميتها الكتابة الواقعية إنما هي تجميع للعلامات الشكلية في الأدب (الماضي البسيط، الأسلوب غير المباشر، الإيقاع المكتوب) وتجميع لعلامات واقعية أخرى لا تقل عنها شكلية (مقاطع منقولة عن اللغة الشعبية، ومن ألفاظ مؤثرة، ومن العامية .. الخ) بحيث إننا لا نجد لغة أكثر تكلفاً من هذه اللغة التي تدعي أنها تصف الطبيعة وصفاً دقيقاً .

ولا ريب أن الإخفاق لم يكن على مستوى الشكل فحسب، بل تجاوزه إلى النظرية: إن مفهوم الواقع في المذهب الطبيعي يقابله اصطناع الكتابة. والمفارقة أن إسفاف المواضيع لم يؤد إلى ضمور في الشكل. لأن الكتابة المحايدة لم تُعرف إلا لاحقاً، ولم تُخترع إلا بعد زمن طويل، اخترعها كتاب أمثال (كامي)، لا رغبة في جمالية يلوذون بها، بل بحثاً عن كتابة بريئة فعلاً.

فالكتابة الواقعية أبعد ما تكون عن الحياد، بل هي - على العكس - مشحونة بعلامات أشد ما تكون من التكلف والاصطناع. لقد تهاوت المدرسة الطبيعية عندما تخلت عن المطالبة بطبيعة قولية غريبة عن الواقع صراحةً. وذلك دون أن تدعي إيجاد لغة الطبيعة الاجتماعية. كما سيفعله (كينو). وهذه المفارقة أنتجت فناً ميكانيكياً دالاً على مواطأة أدبية مع تضخيم [أسلوبي] لم يكن معروفاً حتى الآن.

أنشأت الكتابة الفلوبيرية شيئاً فاتناً يتسرب خفية. وكان ما يزال ممكناً أن يسرح المرء وهو يقرأ (فلوبير) كما لو أنه في طبيعة صاخبة بالأصوات الإضافية حيث

تميل علاماتها إلى الإقناع أكثر مما تميل إلى التعبير. أما الكتابة الواقعية فلا يمكنها أن تُقنِع أبداً. وقد حُكم عليها أن تصف فقط. ومرجع هذا تلك العقيدة الثِّنوية التي تقطع بأنه لا وجود إلا لشكل واحد هو أفضل الأشكال لـ «التعبير» عن حقيقة تتصف بالعطالة باعتبارها موضوعاً، ولا سلطة للكاتب عليها سوى سلطة فنه الذي يلائم علاماته معها.

هؤلاء الكتاب الذين لا يملكون أسلوباً - أمثال (موباسان) و(زولا) و(دوديه) وأتباعهم - قد مارسوا كتابة كانت ملاذا لهم ومعرضاً لعمليات زخرفية حسبوا أنهم قد أفرغوها من جمالية سلبية صرف. وكلنا يعرف تصريحات (موباسان) حول تجويد الشكل ويعرف كل الإجراءات الساذجة لهذه «المدرسة» التي حولت الجملة الطبيعية إلى جملة اصطناعية هدفها الشهادة على غائيتها الأدبية البحت، أي الشهادة، هنا، على ما بذل فيها من جهد. وكلنا يعرف أنه في أسلوبية (موباسان) تقتصر غاية الفن على التركيب وأما المفردات فتبقى فيما دون الأدب. إن إتقان الكتابة ـ ولسوف يغدو العلامة

الوحيدة على الواقع الأدبي – هو بكل سذاجة تبديل لموقع الفضلة النحوية(*) ، وهو الإعلاء من «قيمة» الكلمة، سعياً للحصول بذلك على إيقاع «تعبيري»، على حين أن التعبيرية أسطورة، وليست سوى مواضعه عن التعبيرية.

هذه الكتابة الاصطلاحية كانت دوماً موضع عناية النقد المدرسي الذي يقدّر قيمة النص بما بذل فيه من جهد أكيد . ولكن لا شيء أكثر استعراضية من تلك التوليفات النحوية، كما لو أن أحد الصناع يركّب آلة دقيقة . إن ما يدفع هذه المدرسة إلى الإعجاب بكتابة مثل كتابة (موباسان) أو (دوديه) هو فصلها العلامة الأدبية عن محتواها، وجعلها الأدب ـ دون التباس ـ مقولة من المقولات لا علاقة له باللغات الأخرى، وتأسيسها بذلك لمعقولية مثالية للأشياء .

هنالك بدأت البروليتاريا المقصاة عن كل أنواع الثقافة والنخبة المثقفة (الأنتلجنسيا) تضع الأدب نفسه موضع

(*) المفعول به ، والمفعول فيه، والمضافات والأحوال.. وغيرها، في النحو الفرنسي. (المترجم).

التساؤل وفيما بينهما الزبائن الأوساط من المدارس الابتدائية والثانوية أي: مجموع البورجوازية الصغيرة التي وجدت في الكتابة الفنية ـ الواقعية (وبينها قسم كبير من الروايات التجارية) الصورةَ الفضلى لأدب يملك كل العلامات الباهرة والمعقولة المعبرة عن هويتها . فلم تعد وظيفة الكاتب هنا ، أن يبدع عملاً أدبياً بقدر ما أن ينتج أدباً يلوح من مسافة بعيدة [يعلن عن ذاته].

إن كتابة البورجوازية الصغيرة هذه قد تبناها الكتاب الشيوعيون . فالمعايير الفنية للبروليتاريا لا يمكنها أن تختلف حالياً عن معايير البورجوازية الصغيرة (وهذا يتماشى مع العقيدة). ولأن عقيدة الواقعية الاجتماعية ذاتها تدعو - كقدر محتوم ـ إلى كتابة اصطلاحية مهمتها الدلالة بوضوح على محتوى عاجز عن أن يفرض نفسه دون أن يمتلك شكلاً معبراً عن هويته ، فلذلك نفهم التناقض الذي اضطر الكتابة الشيوعية إلى الإكثار من العلامات الأكثر استعمالاً في الأدب. ولم تكن قادرة على قطع صلتها بالشكل الذي هو نموذج بورجوازي ـ في الماضي على الأقل ـ فقد استمرت دون تحفظ على تحمل

المشاغل الشكلية لفن كتابة البورجوازية الصغيرة (وقد كونت رصيدها لدى الجمهور الشيوعي من خلال وظائف الإنشاء في المدرسة الابتدائية) .

فالواقعية الاشتراكية الفرنسية قد تبنت إذن كتابة الواقعية البورجوازية وذلك بتشغيلها دون احتراز، لكل آليات الدلالات القصدية للفن . وهذه على سبيل المثال، بضعة أسطر من رواية لـ (غارودي) : «الجذع منحن وهو منصرف بكل ذاته إلى ملامس المطبعة .. والفرح يشدو في كل عضلاته، وأصابعه تتراقص خفيفة، قادرة . وبخار الأسمد (الأنتيموان) المسموم يجعل صدغيه يخفقان ويصدم شرايين عنقه، مضاعفاً قوته ومشعلاً غضبه وحماسته» . نرى أن كل ما قيل هنا وارد على سبيل الاستعارة . لأنه يجب إشعار القارئ بكل فجاجة، أنها «كتابة متقنة»، (أي أن ما يستهلكه هو نوع من الأدب) . لا تهدف هذه الاستعارات التي تستثمر اللغة إلى مداها، إلى نقل إحساس متفرد، لأنها ليست سوى« ماركة» أدبية تحدد موقع اللغة . مثلما تعلن التسعيرة عن ثمن السلعة .

« الضـرب علـى الآلـة »، « الخفقـان » (والحديـث عـن الدم) أو « أن يكون سعيداً لأول مرة » هذه تعابير من لغة الواقع، وليست لغة واقعية(*) ولكـي يوجد الأدب لا بد أن نكتب :

« يعزف على ملامس المطبعة »، أو « شـرايينه تدق » أو «كان يعانق أول دقيقة سعيدة في حياته». فالكتابة الواقعية لا يمكنـها إذن إلا أن تـؤدي إلـى حذلقـة لغويـة. كتـب (غـارودي): « بعد كل سطر كان الذراع الناحل للمطبعة يرفع لقاطته من رحم الحروف المتراقصة »، وكتب أيضاً: « كل لمسة من أصابعه توقظ وترعش مجموعة الأجراس الفرحة للرحم النحاسي الذي يهوي فـي المزالـق كأنـها رذاذ مـن الأنغـام الحـادة » هـذه الرطانـة الجديـدة هــي رطانة (كاتوس) و(ماغدلون)(*).

(*) C` est du langage reel ce n` est pas du langage realist
هـدف الكـاتب من هـذه الأمثلـة التمييـز بـين: الحقيقـي والمجـازي. (المترجم).

(*) شـخصيتان مـن مسـرحية موليـير : « المتحذلقـات المضحكـات ». (المترجم).

لا ريب أن للرداءة نصيباً ، وفي حالة (غارودي) لها النصيب الأوفى . نجد لدى (أندريه ستيل) إجراءات أكثر رهافة ، ولكنها تتمرد على قواعد الكتابة الفنية - الواقعية . فالاستعارة هنا ، لا تطمح لأن تكون أكثر من مسبوكة (كليشية) مندمجة تقريباً في لغة الواقع ، ودالة على الأدب بأقل ما يمكن من النفقة : « صاف مثل ماء الصخر » ، « أيدٍ جلّدها البرد » الخ . لقد طُردت الحذلقة من صعيد المفردات إلى صعيد التراكيب . فنجد أن التقطيع المصطنع للفَضْلات النحوية - كما لدى (موباسان) - هو الذي يفرض وجود الأدب : («وبيدها التي انثنت طاقين رفعت ركبتيها») . هذه اللغة المشبعة بالمواضعة لا تعرض الواقع إلا محصوراً بين قوسين : وذلك باستخدام كلمات شعبوية (Populistes) ، وتعابير مهملة وسط تركيب أدبي محض: «صحيح .. إنها تشغب بغرابةٍ، الريحُ» . أو بصورة أوضح : «في عصف الريح ، القبعات والطاقيات تهتز فوق العيون ، وهم يترامقون بفضول لا بأس به» (إن التعبير العامي : لا بأس به ..

Pas mal de ، تركيب لا تعرفه اللغة المحكية)(*). ولا شك أنه يجب الاحتياط لحالة (أراغون)، لأن إرثه الأدبي مختلف تماماً، فقد فضل صيغَ الكتابة الواقعية بلون خفيف من ألوان القرن الثامن عشر، مزيجاً من (لاكلو) و(زولا).

لعلنا نلمس في الكتابة الرزينة لهؤلاء الثوريين الإحساس بعجزهم من الآن، عن ابتكار كتابة [جديدة]. ولعله لا وجود إلا لكتاب بورجوازيين قادرين وحدهم على الإحساس بتشوه الكتابة البورجوازية : فانفجار اللغة الأدبية كان قضية ضمير لا قضية ثورة والمؤكد أن الإيديولوجيا الستالينية قد أشاعت الخوف من كل إشكالية وعلى الأخص إذا كانت إشكالية ثورية. فالكتابة البوجوازية قد حكم عليها قطعياً، بأنها أقل خطراً من قضيتها ذاتها. كما أن الكتاب الشيوعيين وحدهم، هم الذين دعموا بكل ثبات، كتابة بورجوازية كان قد أدانها

(*) ترجمة المثال الفرنسي تقريبية، وذلك لخصوصية كل لغة من اللغات. (المترجم).

الكتاب البورجوازيين أنفسهم منذ أمد طويل، أدانوها يوم أحسوا أنهم ضالعون في أضاليل أيديولوجيتهم ذاتها. أي في ذلك اليوم الذي وجدت فيه الماركسيةُ مسوغاتها.

الكتابة والصمت

إن وجود الكتابة الحِرَفية ضمن التراث البورجوازي لم يكن يزعج أي نظام. ولئن كان الكاتب محروماً من المعارك الأخرى فإنه يملك شغفاً يكفيه لتبرير وجوده ألا هو: ابتداع الشكل. ولئن تخلى عن تحرير لغة أدبية جديدة [من القيود]، فيمكنه - على الأقل - المزايدة على اللغة القديمة بأن يثقلها بالمقاصد والحذلقات اللفظية والتضخيم والعبارات القديمة، وأن يخلق لساناً غنياً وقاتلاً. هذه الكتابة العظيمة الموروثة، كتابة (جيد) و(فاليري) و(مونترلان) وحتى كتابة (بريتون)، لهي الدلالة على أن الشكل في تثاقله وزينته الاستثنائية هو

قيمة متعالية على التاريخ، كما لو أنها لغة الكهان الشعائرية.

وحسب كتاب آخرون أنهم لا يستطيعون تطهير هذه الكتابة المقدسة من الأرواح الشريرة إلا بتفكيكها. فبدأوا بتلغيم اللغة الأدبية، وفجروا طوال الوقت، القشرة دائمة التوليد للمسبوكات، وفجروا العادات، وفجروا الماضي الشكلاني للكاتب. وفي ركام [عماء: كاوس] الأشكال وصحراء الكلمات ظنوا أنهم أدركوا موضوعاً محروماً من التاريخ تماماً، واستعادوا نضارة الحالة اللغوية الجديدة. وكانت خاتمة هذه الاضطرابات أن شقت مسالكها وسنت قوانينها الخاصة بها. لأن الفنون الأدبية تهدد كل لغة أسست على غير الكلام الاجتماعي الصرف. إن هروب اللغة الدائم من تنظيم الفوضى وكذلك تفككها لا يؤديان إلا إلى صمت الكلام. إن عجز (رامبو) النهائي عن الكتابة، واستحالتها على بعض السورياليين الذين طواهم النسيان، والتدمير العمدي للأدب - يُعلّمنا كل ذلك أن اللغة بالنسبة إلى بعض الكتاب هي أو ل وآخر نتاج للأسطورة الأدبية. وهي في

النتيجة، تعيد إنشاء ما تزعم أنها هاربة منه[*]، وأنه لاوجود للكتابة دائمة الثورية، وأن أي صمت للشكل لايخلو من الدجل إلا إذا أصبح أخرس وأصم. إن (مالارميه) - وهو (هاملت) الكتابة على نحو ما - قد عبّر جيداً عن هذه اللحظة العابرة من التاريخ حين لا تتحامل اللغة الأدبية على نفسها إلا لتُشيد بضرورة فنائها. إن عجز (ملارميه) عن الكتابة يرمي لأن يخلق حول الكلمات المتخلخلة منطقة خاوية يفقد فيها الكلام رنينه لحسن الحظ، وذلك بعد أن يتحرر من تناسقه الاجتماعي الأثيم. فالمفردة وقد انفصلت عن غلاف المسبوكات المعتادة وعن الاستجابات التقنية للكاتب، تغدو حينئذ غير مسؤولة تماماً عن كل السياقات الممكنة. وتكاد تكون فعلاً مختصراً، مفرداً، عدمُ رنينه تأكيدٌ لعزلته وبالتالي تأكيد لبراءته. هذا الفن له بِنْية الانتحار ذاتها. والصمت هنا هو زمن شعري متناسق، عالق بين طبقتين. يفجر الكلمة لا على اعتبارها نِتْفة من كتابة

(*) لابد للغة من الثبات على حال واحدة في مرحلة من مراحل التاريخ، ولا يمكنها أن تكون هروباً مستمراً إلى الأمام. (المترجم).

مشفرة، بل على اعتبارها نوراً وخواءً واغتيالاً وحريةً (ونحن مدينون لموريس بلانشو بفرضيته عن مالارميه قاتل اللغة). هذه اللغة المالارميه هي (أورفيه) الذي لا يقدر على إنقاذ من يحب إلا إذا تخلى عنه، ولكنه يتلفت مع ذلك ولو شيئاً قليلاً. إنه الأدب وقد وصل حتى أبواب «أرض الميعاد»، أي: أبواب عالم بلا أدب، وعلى الأدباء ـ رغم ذلك ـ أن يكونوا عليه شهوداً.

خلال هذا الجهد نفسه المبذول للتحرر من اللغة الأدبية نجد حلاً آخر هو: إيداع لغة بيضاء، متحررة من كل تبعية لنظام محدد من أنظمة اللغة. ولعل المقارنة المستمدة من اللسانيات توضح هذا الحدث الجديد: نحن نعلم أن بعض اللسانين يجعلون بين حدين من هذه القطبية (المفرد – الجمع)، (الماضي – الحاضر) حداً ثالثاً، أو حداً محايداً أو حد – الصفر. فما بين صيغتي التمني (Subjonctif) والأمر (Imperatif) تبدو صغية المضارع المرفوع (Indicatif) وكأنها شكل غير مصوغ- فالكتابة في درج الصفر – مع مراعاة الأبعاد الأخرى – هي في عمقها كتابة المضارع المرفوع. أو بعبارة أخرى :

غير مصوغة. ومن العدل القول إنها كتابة صحفي، إذا لم تستخدم الصحافة تحديداً، أشكال التمني أو الأمر (أي الأشكال الحماسية). فالكتابة الحيادية الجديدة تتوضع فيما بين هذه الصرخات وهذه الأحكام، دون أن تسهم في أي منهما، وهي مصنوعة من غيابهما تحديداً. لكن هذا الغياب كلي ولا يستدعي أي ملاذ ولا أي سر. فلا يمكن القول إذن إنها كتابة معطلة [غير فاعلة]، وهي بالأحرى كتابة بريئة. يتعلق الأمر هنا بتجاوز الأدب والاستسلام لضرب من اللسان القاعدي المبتعد بمسافة واحدة عن اللغات الحية وعن اللغة الأدبية بالمعنى الدقيق للكلمة. هذا الكلام الشفاف قد دشنه «الغريب» لـ (كامي)، وهو ينجز أسلوب غياب، وهو غياب مثالي للأسلوب تقريباً.

لقد اختُصرت الكتابة حينئذ إلى نوع من الصيغة السالبة، تتهدم فيها الخصائص الاجتماعية أو الأسطورية للغة لفائدة حالة محايدة وحالة عطالة للشكل. وبذلك يحتفظ الفكر بكامل مسؤوليته، ولا يستمدها من التزامه الإضافي بالشكل، ضمن تاريخ

لا صلة له به(*).

لئن كانت كتابة (فلوبير) تتضمن قانوناً، وكانت كتابة (مالارميه) تقتضي الصمت، ولئن قامت كتابة آخرين (مثل بروست وسيلين وكينو وبريفير، كل على طريقته) على وجود طبيعة اجتماعية ولئن تطلبت كل هذه الكتابات كثافة الشكل، وافترضت إشكالية للغة، وأقامت الكلام على اعتباره موضوعاً ينبغي للحِرَفي ممارسته أو يمارسه الساحر أو الناسخ وليس المثقف ـ فإن الكتابة المحايدة تستعيد حقاً الشرط الأول للفن الكلاسيكي، ألا هو: الصناعة.

ولكن الأداة الشكلية لم تعد ـ هذه المرة ـ في خدمة الأيديولوجيا الظافرة إنها صيغة موقف جديد يجد الكاتب نفسه فيه. وهي حالة من حالات وجود الصمت. وتفقد الأداة عن طواعية كل لجوء إلى التأنق أو الزخرفية، لأن هذين البعدين يُدخلان من جديد، الزمنَ

(*) إن تحييد الشكل ينفي عن الكتابة التزامها به، ويبقى للفكر وحده المسؤولية الكاملة. (المترجم).

في الكتابة، أي يدخلان قوة جارفة حاملة للتاريخ. لئن كانت اللغة حقاً محايدة، وبدلاً من أن تكون فعلاً معوقاً لا يروَّض عادت إلى حالة المعادلة الجبرية الصرف، ولم يبق لها من الكثافة إلا ما للجبر من كثافة في مواجهة خواء الإنسان - فإن الأدب ينهزم حينئذ، وتتعرى الإشكالية الإنسانية وتُعرض بلا أصباغ، ويصبح الكاتب إنساناً نزيهاً بشكل قطعي.

ولكن - لسوء الحظ - لا شيء أَخْونَ من الكتابة البيضاء. فآليات الكتابة تتشكل في المكان نفسه الذي وجدت فيه الحرية سابقاً. وتُحْكِم شبكة من الأشكال المتحجرة الخِناقَ أكثر فأكثر حول نضارة الخطاب الأولى. فتولد كتابة في مكان لغة لا نهائية. فالكاتب المكرَّس كاتباً كلاسيكياً يصبح مقلداً لإبداعه الأول، ويغدو هو أسير أساطيره الشكلية الخاصة.

الكتابة والكلام

منذ مئة عام أو تزيد، كان الكُتّاب يجهلون عموماً وجود عدة طرق متباينة أشد التباين لتكلم الفرنسية. وحوالي سنة 1830، أي في الفترة التي بدأت فيهما البورجوازية تلهو - بسذاجة الأطفال - بكل ما تجده على حدود مجالها، أي هذه القطعة الضيقة من المجتمع الذي رمته ليتناهَبَهُ الغَجَر والبوابون واللصوص - بدأت تتسلل إلى اللغة الأدبية الصرف بضعةُ عبارات منقولةٍ عن اللغات الدنيا ومستعارةٍ منها، على شرط أن تكون غريبةً وإلا شكَّلت تهديداً لها. وكانت هذه الرطاناتُ المضحكة تزخرف الأدب دون أن تهدّد بنيته. وكان بعض الكتاب أمثال (بلزاك) و(سو) و(مونييه) و(هيغو) يجدون

المتعة في تصويب بعض الصيغ القلقة من نُطْق ومفردات، المقتبسة من عامية شاطرٍ، أو لفظه فلاح، أو رطانة ألماني، أو لغة بواب. لكن هذه اللغة الاجتماعية - وكأنها نوع من الملابس المسرحية المعلقة على مشجب الجوهر - لا تُلزم أبداً كُليّه (Totalité) الناطق بها. واستمرت الانفعالات تمارس وظيفتها بعيداً عن الكلام.

ولعله كان ينبغي انتظار (بروست) لكي يمزجَ الكاتبُ فئةً من الناس بلغتهم تماماً، ولا يعرض علينا مخلوقاته إلا على صورتها كسُلالةٍ نقيّة. وعلى حجمها المركَّزِ والملوَّنِ بالكلام.

فعلى حين أن المخلوقات البلزاكية، على سبيل المثال، يمكن اختزالها بسهولة إلى علاقاتِ قوةٍ في المجتمع الذي تشكله، وكأنها وَصْلاتٌ من علم الجبر - فإن ما يلخص الشخصية من شخصيات (بروست) هو لغتُها المميزة لها. وعلى هذا المستوى يندمج وينتظم فعلاً كلُّ وضعها التاريخي أي: مهنتها، وطبقتها، وثروتها، وميراثها، وتكوينها البيولوجي. وهكذا بدأ الأدب يتعرَّفُ على المجتمع باعتباره طبيعةً يَطمحُ إلى إعادة إنتاج ظواهرها.

خلال تلك الفترات التي بدأ الكاتب فيها يتابع فعلاً اللغات المحكية، لا على سبيل الإضحاك بل لكونها مواضيع جوهرية تستوفي مقولَ المجتمع كله - بدأت الكتابة تجعل موضوعَ استجاباتها الكلامَ الحقيقي للناس، ولم يعد الأدب وسيلة افتخارٍ أو هروبٍ، بل بدأ يصبح عمل إعلامٍ واضح. وكأنما واجبه الأول الاطلاع على تعددية المجتمع من خلال إعادته لإنتاج كلام هذا المجتمع. وقد أوكَلَ الأدب لنفسه مهمةً سابقةً على كل رسالة، هي الاطلاع اطلاعاً مباشراً على وضعية الناس المعتكفين داخل لسانهم، وطبقتهم، وديانتهم، ومهنتهم، وميراثهم أو داخل تاريخهم.

ومادام الأمر كذلك فاللغة المؤسَّسةُ على الكلام الاجتماعي لا تتخلص أبداً من الميزة الوصفية التي تَحُدُّ منها، لأن كليَّة أي لغة من اللغات - في الوضع الحالي للمجتمع - هي قضية استماعٍ لا قضيةَ نُطْقٍ : فاللهجات المحكية داخل كل معيار قومي كالفرنسية، تختلف من فئة إلى أخرى. وكل امرئٍ سجينُ لغته. وعندما يكون بعيداً عن طبقته فإن أول كلمةٍ ينطق بها تشير إليه،

وتحدد موقعه تماما، وتعلن عنه وعن ماضيه كله. وينكشف المرء وقد أَسْلَمَتْهُ لُغَتُهُ، وخانَتْهُ حقيقةٌ شكليةٌ متمردةٌ على أكاذيبه المبيتة أو العفوية. تشتغلُ تعددية اللغات إذن، على اعتبارها ضرورةً، ولهذا فهي تضع الأساس لمأساةٍ.

إن تصويب اللغة المحكية الذي بدأ كمحاكاة لإثارة الضحك، انتهى بالتعبير عن مضمون التناقض الاجتماعي. فالكتابة لدى (سيلين) على سبيل المثال، ليست موضوعةً في خدمة الفكر، ولا هي زخرفٌ واقعي ناجحٌ يتراصَف مع رسم صورة للطبقة الاجتماعية الدنيا، بل هي تمثل غَوْصَ الكاتب حقاً، في الكثافة اللزجة للحالة التي يصفها. ولا ريب أن الأمر يدور حول التعبير - ولم يتمَّ تجاوزُ الأدب. ولكن ينبغي الإقرار بأن كل وسائل الوصف (التي يفضلها الأدب حتى الآن) والتصور للغةٍ واقعية - هي بالنسبة إلى الكاتب الفعلُ الأدبيُّ الأكثر إنسانيةً. وإن قسما كبيرا من الأدب الحديث ترتاده شَذَراتٌ من هذا الحلم: الحلم بلغة أدبية تصل إلى مُجانسةِ اللغات الاجتماعية (يكفي التذكير بالحوار

الروائي لدى سارتر لإعطاء مثل قريب ومعروف عنها). ولكن مهما نالت هذه اللوحات من النجاح فليست سوى مستنسخات أو هي شبيهةٌ بالأنغام تُؤطِّرهُا أناشيد طويلةٌ من الكتابة الاصطلاحية البحت.

لقد أراد (كينو) أن يبرهن لنا على أن انتقال عدوى الكلام إلى الخطاب المكتوب في كل أجزائه، هو أمر ممكن. ويرى أن جَمعْنَة اللغة الأدبية تشمل كل أصناف الكتابة بآن واحد: تشمل الخط والمعجم، والإلقاء وهو أهمها جميعاً وأقلها ظهوراً.

والواضح أن كتابة (كينو) هذه ليست خارج نطاق الأدب. لأن من يستهلكها هو جزء محدود من المجتمع، ولا تحمل في طياتها الكليَّ بل هي تجربةٌ وتسليةٌ. ولأول مرة - على الأقل - لا نجد أن الكتابة هي الأدبية. فقد طُرد الأدب خارجَ الشكل، ولم يعد سوى مقولة، فالأدب هو التهكم، واللغة تؤلف هنا التجربة العميقة، والأجدر أن نقول: لقد غدا الأدب بصراحة إشكاليةُ اللغةِ. والواقع أنه لم يعد قادراً أن يكون سوى ذلك.

نرى هنا كيف ترتسم المعالم الممكنة لإنسيّة جديدة. فالريبة الشاملة التي كانت تحيط باللغة طوال مسيرة الأدب الحديث قد حَلّتْ مكانها مصالحةٌ بين القول والكاتب وإنه قولُ الناس. هنالك فقط يستطيع الكاتب أن ينسب إلى نفسه الالتزام الكامل. وذلك عندما تجد حريتُه الشعريةُ مكانها داخل شرطٍ قولي: حدودُه هي حدودُ المجتمع ذاتها، وليس محدوداً بمواضعةٍ أو جمهورٍ، وإلا فإن الالتزام يبقى لفظياً، قد يقدر علىً خلاص الشعور، ولكنه غير قادر على تأسيس الفعل. وبما أنه لا وجود لفكر دون وجود لغة، فإن الشكل هو القضية الأولى والأخيرة للمسؤولية الأدبية. وبما أن المجتمع لم يتصالح مع ذاته فإن اللغة - وهي ضرورةٌ وموجَّهة حتماً - تهيِّئ للكاتب شرطاً ممزقاً.

يوطوبيا اللغة(*)

إن تعددية الكتابات قضية حديثة تضطر الكاتب إلى الاختيار، وتجعل الشكل سلوكا، وتثير أخلاقية الكتابة. وإن الأبعاد التي ترسم الإبداع الأدبي يضاف إليها - حديثاً - عمقٌ جديدٌ هو الشكل الذي يؤلف بمفرده نوعا من الأوالية (الميكانيزم) المتطفلة على الوظيفة الفكرية. فالكتابة الحديثةُ نظام حقيقي. مستقل، يتنامى حول العمل الأدبي، ويزخرفه بقيمة غريبة عن مقصده،

(*) Utopie، مالا يوجد في أي مكان وتوسعاً: مكان خيالي مثالي. وهي صورة بلاغية عن الوهم أو السراب أو الخيال. ومبتدع المفردة توماس مور (1516) الذي تخيل مدينة فاضلة تحكمها حكومة مثالية ويعيش فيها شعب سعيد. (المنهل).

ويضطره دوما إلى صيغة مزدوجة من صيغ الوجود. ويُسقطُ على محتوى الكلمات علامات كثيفةً تحمل داخلها تاريخاً وريباً وخلاصاً ثانويةً كلها - بحيث يمتزج مع الموقف الفكري مصير إضافي دائم البلبلة والإرباك ألا هو: مصير الشكل.

لكن قدرَية العلامة الأدبية التي تجعل الكاتب عاجزا عن كتابة كلمة واحدة دون الاستعانة بلغة بائدة، أو لغة فوضوية، أو لغة محاكاة، وهي على أي حال لغة اصطلاحية لا إنسانية - هذه القدرية تؤدي وظيفتها - تحديداً، في تلك اللحظة التي يلغي فيها الأدبُ شَرْطَه كأسطورة بورجوازية، وتستدعيه الأعمال أو الشهادات على إنسيَّةٍ استطاعت - في خاتمة المطاف - أن تدمج التاريخ ضمن صورته عن الإنسان. كما أن المقولات الأدبية القديمة المفرغة - على أحسن أحوالها - من محتواها التقليدي الذي كان تعبيراً عن الجوهر اللازمني للإنسان - لا تقوم هذه المقولات في النهاية إلا بواسطة شكل خاص، ونظام معجمي وتركيبي: أي بواسطة اللغة إجمالاً. إنها الكتابة التي تمتص من الآن وصاعدا - كل

الهويــة الأدبيــة للمؤلّــف الأدبــي. إن الروايــة مــن روايــات (ســارتر) ليســت كذلــك إلا بوفائـها للهجــة ســردية معينــة، متقطعـة حينـاً وقـد سُنّتْ معاييرهـا عـبر كل الجيولوجيـا السابقة للرواية. والواقع أن الكتابة الإنشـادية (Recitatif) وليس محتواها، هي التي تعيد إلى الرواية السارترية مقولةَ انتمائها إلى الفنون الأدبية. أضف إلــى ذلـك أن (ســارتر) عندما يحـاول كســر الديمومـة الروائيـة بـأن يشـطر ســرده للتعبـير عـن تعدديـة حضـور الواقـع (فـي «وقـف التنفيـذ» مثـلاً)، فـإن الكتابـة المرويـة هـي التـي تعيـد تـأليف الزمـن الوحيد المتناسق، المتعـالي عـن تواكـب الأحـداث، وهـو زمـن الـروي. وإن صـوت الـراوي الخـاص الـذي تحـدده أعـراض مميزة، يؤخـر الكشـف عـن التـاريخ بوحدة طفيليـة، ويضفـي على الرواية غموض الشهادة التي قد تكون شهادة زور(*).

لذلك نجد أن «الرائعة الأدبية» الحديثة مستحيلة، لأن الكاتب واقع بواسطة كتابته ضمن تناقض لا نجاة له منه:

(*) إن صوت الـراوي وزمنه هما الوحـدة التـي تؤطـر السـرد وتمنحـه تماسكه وتناسقه، ولكنها وحدة مؤقتة وزائفة لأنها دخيلة على زمن الأحداث الروائية. (المترجم).

فإما أن يكون موضوع العمل الأدبي مرتبطاً - بسذاجة - بمواصفات الشكل، فيبقى الأدب أصم عن تاريخنا الراهن والأسطورة الأدبية لا يتم تجاوزها، وإما أن يدرك الكاتب نضارة العالم الراهن ولكنه لا يملك للتعبير عنه سوى لغة فخمة، ميتة. فالكاتب أمام الورقة البيضاء لحظة اختياره للكلمات التي ينبغي لها أن تشير إلى مكانته في التاريخ بجلاء، وتشهد على تحمله لمعطياته - هذا الكاتب يكون ممزقا تمزقا مأساوياً بين ما يفعله وما يراه. فالعالم المدني يشكل الآن وعلى مرأى منه، طبيعةً حقيقيةً. وهذه الطبيعة تتكلم، وتنشئ لغات حية، الكاتب معزولٌ عنها. بل العكس : إن التاريخ يضع بين أصابع الكاتب أداة زخرفٍ وسلوكٍ، كتابةً ورثها من تاريخ سابق عليه، ومختلف عنه، وهو غير مسؤول عنها. ولكنها الكتابة الوحيدة التي يستطيع استخدامها . وهكذا تولد مأساوية الكتابة. لأن الكاتب الواعي يخوض معركة ضد العلامات الهائلة القدرة. الموروثة عن الأسلاف، وهي تفرضُ عليه الأدب من عمق ماضيها على اعتباره طقساً، لا على اعتباره مصالحة [مع المجتمع] .

وبذلك لا يكون في وسع الكُتّاب حل هذه الإشكالية إلا إذا تخلوا عن الأدب. وكلما ولد كاتب نَصَبَ في ذاته محكمةً للأدب. ولكنه إن أدانه فتكون الإدانة مع وقف التنفيذ الذي يستغله الأدب ليعيد استيلاءه على الكاتب. وقد يجهد الكاتب في خلق لغة يرسلها حرةً فتعود إليه مصطنعةً، لأن التَّرفَ ليس بريئاً أبداً : فعليه أن يستمر في استخدام لغة ريّا ومنغلقة بالضغط الهائل الذي يمارسه كل أولئك الذين لا يتكلمونها. الكتابة إذن في مأزق، وهو مأزق المجتمع نفسه. ويُحّسه الكتَّابُ اليوم ويرون الخروج منه في البحث عن «اللا-أسلوب»، أو في البحث عن أسلوب شفاهي، أو في البحث عن الدرجة الصفر أو الدرجة المحكية للكتابة. والأمر إجمالاً، استشراف لحالة مجتمع متناسقة أشد التناسق. وإن معظم الكتاب يدركون أن لا وجود للغة كلية بعيداً عن الكلية الملموسة للعالم المدني، لا كلية صوفية أو اسمية.

توجد في كل كتابة راهنة إذن، مصادرةٌ مزدوجةٌ : توجد حركة القطيعة، وحركة الترقبِ لحدثٍ. وفيها التصور لموقف ثوري كامل : وازدواجيته الجذرية هي أنه

يجب على الثورة أن تستمد مما تريد تدميره، الصورةَ التي تبغي الحصول عليها . فالكتابة الأدبية - شأن الفن الحديث كلـه - تحمل اغترابَـها عـن التـاريخ والحلمَ بالتاريخ في آن واحد: وهي على اعتبارها ضرورة تشهد على تمزق اللغات الذي لا ينفصم عن تمزق الطبقات [الاجتماعية]، والكتابة على اعتبارها حرية هي الشعور بهذا التمزق والجهد المبذول لتجاوزه.

فالكتابة - وهي تحس عزلتها الذاتية - ليست سوى مخيلة تتلّهفُ إلى سعادةِ الكلمات، فهي تسارع نحو لغة فُضلى تُصوِّرُ نَضَارتُها - باستشراف مثالي - كمالَ عالمٍ آدمي جديد حيث تتحررُ اللغة من اغترابها. وإن تعددية الكتابة تؤسِّسُ أدباً جديداً من حيث إن هذا الأدب لا يبتكر لغتهُ إلا لتكون مشروعاً: فيغدو الأدب يوطوبيا اللغة.

الأعلام

- **أراغون (لوي)** : (1897- 1983).

شاعر فرنسي، عُرف بانتمائه إلى الحركة الشيوعية. ومن أشهر مؤلفاته (مجنون إلسا)، أثّر في حركة الشعر الفرنسي الحديث.

- **بلانشو (موريس)** : (1907-).

ناقد وصحفي. أثرت رؤيته في توجيه الأنظار إلى نوع جديد من النقد والكتابة معاً.

- **بولنك (فرنسيس)** : (1899-).

موسيقار فرنسي. لحن كثيراً من الأشعار للمحدثين.

- **بلزاك (أو نوريه)** : (1799- 1850).

جاوزت شهرته مجال الثقافة الفرنسية، وأثر في مسيرة الرواية العالمية. تناوله معظم النقاد بالشرح والتأويل. من مؤلفاته: (الكوميديا البشرية)، (أوجيني غرانديه)، (الأب غوريو)، (جلد الأحزان).

- **بودلير (شارل)** : (1821- 1867) .

شاعر فرنسا الشهير. مؤلف (أزهار الشر) وهو من أبرز النقّاد في عصره، ترجم الكاتب الأميركي (إدغار ألانبو) إلى الفرنسية وتأثر به.

- **بروست (مرسيل)** : (1871-1922) .

ذاعت شهرته بعد كتابته لروايته المطولة: (البحث عن الزمن الضائع) أثر أسلوبه في مسيرة الرواية الفرنسية.

- **برادون** : (1632- 1698) .

أحد معاصري راسين والمتأثرين بأدبه.

- **بريتون (أندريه)** : (1896-1967) .

شاعر فرنسي . مؤسس المذهب السوريالي وأشهر أعلامه.

- **بريفير (جاك)** : (1900-1977) .

شاعر فرنسي يميل إلى السهولة اللفظية، واستخدام العبارات المستقاة من المخيلة الشعبية. أهم دواوينه: (كلام)، (المطر والصحو) . تأثيره كبير في الشعر الحديث.

- **جيد (أندريه)** : (1869- 1951) .

روائي فرنسي عرف بأسلوبه المتين. من مؤلفاته (الباب الضيق)، (مزيفو النقود)، (السمفونية الريفية)، ومن شعره: (الأطعمة الأرضية). حائز على جائزة نوبل سنة 1947 .

- **دوديه (ألفونس)** : (1840- 1897) .

روائي مقل . من أشهر رواياته : (الشيء الصغير) .

- **رامبو (ارتور)** : (1854-1891) .

شاعر فرنسي . سوريالي رمزي . عرف بمحاولته الإبداعية المجددة . من دواوينه: (صحاري الحب)، (فصل في الجحيم)، (الإشراقات). وظهرت معه اللغة الشعرية الحديثة في فرنسا .

- **روسو (جان جاك)** : (1712-1778) .

فيلسوف سويسري الأصل من مؤلفاته : (إميل أو التربية)، (العقد الاجتماعي) .

- **راسين (جان باتيست)** : (1639-1699) .

أحد الثلاثة الشعراء الذين شغلوا النقاد منذ عصرهم إلى اليوم (راسين، كورناي، موليير) . كتب المسرحيات الشعرية ومنها (فيدر)، (أندروماك)، (أتالي)، (بيازيد).

- **رابليه (فرانسوا)** : (1483-1553) .

قس، وطبيب، وعالم بالآداب القديمة . أشهر مؤلفاته: (غرغنتوا) .

- **زولا (إميل)** : (1840-1902) .

روائي فرنسي من أصل إيطالي، ينسب إليه المذهب الطبيعي في الكتابة الروائية من مؤلفاته: (جرمينال)، (المشرب) .

- **سان صانص (شارل كاميل)** : (1835-1921) .

موسيقى فرنسي. من سمفونياته : (شمشون ودليلة) ، (هنري الثامن).

- **سيلين (لوي فردينان)** : (1894-1961) .

أحد أعلام النثر والرواية في فرنسا . كان طبيباً . عملت الحركة

اليهودية على إطفاء بريقه لأنه يهاجم جشع اليهود في مؤلفاته ومنها: (رحلة في عمق الليل).

- **ستندال (الاسم الأدبي لهنري بيل)** : (1783-1842).

روائي فرنسي. أشهر مؤلفاته: (الأحمر والأسود)، (راهبة بارم).

- **شاتوبريان (فرانسوا رينيه)** : (1768-1848).

شاعر وكاتب فرنسي. هاجر إلى انكلترا أثناء الثورة الفرنسية اشتغل في السياسة.

ومن مؤلفاتة: (عبقرية المسيحية)، (مذكرات من المقبرة). وينسب إليه طبق من اللحم شهير.

- **شوبيرت (فرانتز - بيتر)** : (1797-1828).

موسيقار نمساوي.

- **شار (رينيه)** : (1907-1988).

شاعر فرنسي، له تأثير كير في المسيرة الشعرية. تحول عن السوريالية بعد أن كان أحد أعلامها وهو من أصل قوقازي.

- **غاديت** : (-1793).

أحد أعضاء حزب الجيروند أثناء الثورة الفرنسية، وهو حزب يعارض إعدام الملك.

أعدمه منافسوه.

- **غوتييه (تيوفيل)** : (1811-1872).

شاعر فرنسي. ومؤلف العديد من القصص العجائبية. (أريا مرسيلا)، (فورتينو).

- **غارودي (روجيه/رجاء)** : (1913-) .
كاتب ومفكر فرنسي، وعضو هام في الحزب الشيوعي الفرنسي. اعتنق الإسلام ودافع عن القضية الفلسطينية، وفضح حقائق الأساطير الصهيونية. من مؤلفاته:
(واقعية بلا ضفاف)، (ملف الصهيونية)، (الأساطير المؤسسة للصهيونية).

- **فلوبير (غوستاف)** : (1821-1880) .
روائي فرنسي . من أعظم الروائيين الفرنسيين ، وأشهر مؤلفاته : (مدام بوفاري)، (سالمبو) .. الخ .

- **فينلون (فرانسوا)** : (1651-1715) .
أحد رجال الدين - ترجمت مسرحيته (تيلماك) إلى العربية في نهاية القرن التاسع عشر .

- **فوجلا (كلود)** : (1595-1650) .
نحوي فرنسي كان عضواً في الأكاديمية .

- **فولتير (اسمه الأصلي : فرانسوا ماري أرويه)** : (1694-1768) .
أحد فلاسفة القرن الثامن عشر . كتب روايات وحكايات ضمنها آراء الفلسفية.
ترجمت معظم مؤلفاته إلى العربية. وآخرها : (خمس قصص فلسفية) - 1986 ترجمها كاتب السطور.

- **فاليري (بول)** : (1871-1945) .
شاعر فرنسي وناقد أدبي .
- **كامي (ألبير)** : (1913-1960) .
ولد في الجزائر نال جائزة نوبل . أحد أعلام المذهب الوجودي.
من مؤلفاته:
(الغريب)، (الطاعون)، (أسطورة سيزيف) .. الخ .
- **كايرول (جان)** : (1916-) .
شاعر وروائي. من آثاره الشعرية (الهولندي الطائر)، (ليل وضباب)، والروائية (سأحيا حب الرحلة)، (برد الشمس) .
- **كينو (ريمون)** : (1903-) .
أشهر رواياته (زازي في المترو)، وهو يستخدم لغة محكية ذات عبارات وألوان محلية. حولت الرواية إلى فيلم .
- **كلوديل (بول لوي شارل)** : (1868-1955) .
عمل في الدبلوماسية . وله مسرحيات عديدة أشهرها (حذاء الشيطان)، يميل إلى الروح الدينية ، من أشهر الأدباء في فرنسا .
- **كافكا (فرانتز)** : (1883-1924) .
كاتب يهودي ، تشيكي الموطن يكتب بالألمانية . توصف كتاباته باليأس والتشاؤم ، وقد أثرت رواياته المكتوبة على الأسلوب الكنائي في مسيرة الرواية العالمية . من مؤلفاته:
(المسخ)، (القلعة) .. الخ .

- **كورناي (بيير)** : (1606–1684) .
أنظر حياة راسين . من مؤلفاته كورناي: (السيد)، (هوراس) (سينا)، (نيكوميد) .. الخ .

- **لوتريامون (إيزودور لوكاس)** : (1846–1870) .
تمتاز كتاباته بالغرابة والاشتغال على اللغة . يمكن اعتباره أحد أعلام المدرسة السوريالية.

- **لاكلو (كوردولوس)** : (1741–1803) .
اشتهر بروايته عن طريق التراسل بعنوان (العلاقات الخطرة) . وقد أسس لهذا النوع من التأليف. خصص له الناقد الفرنسي (تودوروف) كتابه بعنوان (الأدب والدلالة).
وقد ترجمه كاتب هذه السطور:
(الناشر : مركز الإنماء الحضاري ـ حلب ـ **1996**) .

- **مالارميه (ستيفان)** : (1842–1898) .
شاعر الرمزية، وقد كان لشعره أثر كبير في تطور مفهوم الكتابة ودعوته إلى «الشعر الصافي»، واكتفاء الشعر بعالمه الخاص.

- **ميرميه (بروسبيير)** : (1805–1870) .
قصاص وناثر .. أثر أدبه في النثر الفرنسي . وكاتب يميل إلى النص العجائبي من مؤلفاته (كولومبا)، (كارمين)، (تامانغو) .

- **ميشليه (جيل)** : (1798–1874) .
أشهر المؤرخين الفرنسيين . كتب عن تاريخ الثورة الفرنسية مؤلفة الكبير: (تاريخ فرنسا) .

- **موباسان (غي)** : (1850-1893) .

أشهر قصاص فرنسا على الإطلاق . كتب المئات من القصص القصيرة . وتتراوح كتاباته بين الواقعية المفرطة والعجائبية المحلقة. من مؤلفاته: (كرة الشحم)، (صديق جميل)، (قوي كالموت)، (الهورلا) .

- **مونترلان (هنري)**: (1895-1972) .

مؤلف مسرحي وروائي، من مؤلفاته (الملكة الميتة)، (بور - روايال) .

- **هيبير (جاك روني)** : (1757-1794) .

سياسي ومحرر صحيفة (الأب دوشين) التي كانت شديدة الانتقاد أثناء الثورة الفرنسية وقد أعدم بالمقصلة .

- **هيغو (فيكتور)** : (1802-1885) .

شاعر فرنسا الشهير، من مؤلفاته روايتا : (البؤساء) (أحدب نوتردام) ومن شعره: (ملحمة العصور) .

الفهرس



حلب - سورية - ص. ب 6333 - BP. 6333 ALEP SYRIA

هاتف: 4468875 (21) - فاكس: 2222510 (21) 00963

رولان بارت



يعد رولان بارت (1915-1985) من أهم أعلام النقد، ليس في فرنسا فحسب، ولكن خارجها أيضاً. ولعل السبب الذي جعله يحظى بهذه المكانة، يكمن في حساسيته الغنية وقدرته العلمية الهائلة على اختراق ميادين معرفية وعلمية عديدة وتجاوزها (علم الاجتماع، علم النفس، الفلسفة، الإثنولوجيا، والأنثروبولوجيا، اللسانيات، نظرية المعرفة) ثم التركيب بينها، والإفادة منها في ما يسمى اليوم "تداخل العلوم".

وإذا كان بارت قد بدأ النشر في الأربعينات من هذا القرن، فإنه لم يتوقف حتى الثمانينات، حين حانت وفاته في حادث سيارة. ويدل هذا أنه، على امتداد أربعين سنة على الأقل، قد مارس الكتابة النقدية، ويعتبر واحداً من منتجي الثقافة وصانعاً للمعرفة في هذا العصر.

وإنه لمن المفيد أيضاً أن نعرف أنه قضى فترات من حياته مدرساً في "تركيا"، و"رومانيا"، و"مصر"، وهذا يعني أنه احتك مباشرة بثقافات أمم عديدة، أضافت إلى ثقافته ومعارفه خبرة بعقائد المجتمعات التي عاش فيها، وأنماطها الحضارية، وأفكارها، وثقافاتها، ثم لن ننسى أن نضيف إلى هذا معايشته للحضارة اليابانية وما كتبه عنها.

عمل بارت في مركز البحث العلمي الفرنسي. وكان من إنجازاته فيه جملة من الدراسات في علم الاجتماع وعلم المعاجم، أشرف عليها متابعة وتوجيهاً. كما عمل مديراً للدراسات في المدرسة التطبيقية للدراسات العليا.

وقد أشرف على إدارة معهد التدريب لمواد علم الاجتماع والرموز، والرسوم، والدلالات.

الكتابة في درجة الصفر

"الكتابة في درجة الصفر" مؤلف تأسيسي، يتناول القضايا الرئيسية في مفهوم الكتابة والنص، ويعد جواباً على سؤال طرحه سارتر قبله في كتابه "ما هو الأدب؟" واتخذ مكانته بين كلاسيكيات النقد الحديث بحيث أصبحت عبارة "الكتابة في درجة الصفر" إحدى المفاهيم المعيارية التي فرضت حضورها في المصطلحات النقدية.

مركز الإنماء الحضاري CEC
CENTER- ESSOR ET CIVILISATION